سلسلة المئويات

ما الأدب؟

چان پول سارتر

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال





- فيلسوف وروائى ومؤلف مسرحى فرنسى.
- من مسرحياته: «الشيطان واللورد»، «رجال بلا ظلال» «الأيدى القذرة» «تكيرازوف» «الذباب»، «اللامخرج»، «المنتصرون»، «جلسة سرية» «الشيطان والرحمن». من رواياته: «الغثيان» ورباعية «دروب الحرية» ومن قصصه: «الحائط» و«الحجرة».
- صاحب الفلسفة الوجودية التى نالت شعبية واسعة فى أوروبا.
- منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٤ ولكنه رفضها لأنه اشتم منها استغلال موقفه ضد الشيوعية.
- أصدر مجلة «العصور الحديثة» التى حققت أصداء واسعة وحاول إيجاد حركة سياسية جديدة تكون نواة لحزب يسارى كبديل عن الحزب الشيوعى يستقطب به المثقفين والعمال.
- أصدر صحيفة «اليسار» فكانت منبر للحرية وملاذ للمضطهدين.

مهرجان القراءة للجميع
الطفل - الشباب - للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

ما الأدب؟

جان پول سارتر

ترجمة وتقديم وتعليق
الدكتور محمد غنيمي هلال



برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

ماجدة عبد العليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الناشر : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

توطئة

تحتفل أوروبا هذا العام بمرور أربعمائة عام على صدور أول طبعة لرواية الكاتب الأسبانى «سرفانتس» الخالدة : «دون كيشوت»، والتى تعد من أكثر الكتب توزيعًا ومبيعًا، وترجمةً إلى اللغات الأخرى فى العالم. كما تحتفل أوروبا أيضًا بمرور ثلاثة قرون على صدور أول طبعة فرنسية لترجمة «ألف ليلة وليلة» من العربية إلى الفرنسية عام ١٧٠٥، وهى أول طبعة لألف ليلة وليلة فى العالم، حتى قبل أن تطبع باللغة العربية، وكانت الترجمة إلى الفرنسية عن مخطوط عربى.

كما تحتفل الدانمارك بمرور مائتى عام على مولد كاتب الأطفال الأشهر «أندرسون»، وتحتفل ألمانيا أيضًا هذا العام بشاعرها المسرحى الكبير «شيللر» الذى يمر مائتا عام على رحيله عام ١٨٠٥. أما الأدب الروسى فيحتفل هذا العام بمرور مائة عام على رحيل أوسع الكُتاب الروس شهرة، وهو «أنطون تشيخوف».

وقد رأت مكتبة الأسرة - وهى تجدد نفسها هذا العام - أن تضيف سلسلة جديدة ضمن سلاسلها، وأطلقنا عليها سلسلة «المئويات». وبحثنا فوجدنا مئويات أخرى منها: مئوية ميلاد الفنان التشكيلى الأسبانى «سلفادور دالى»، ومئوية رحيل الكاتب الفرنسى، صاحب العشرين ألف فرسخ تحت الماء: «چول فيرن»، ومئوية ميلاد الفيلسوف الفرنسى «چان بول سارتر».

وفى مصر وجدنا الذكرى المئوية لعالم الأزهر الأشهر فى القرن التاسع عشر، صاحب النظريات الإصلاحية، والأفكار المستنيرة الإمام «محمد عبده»، والذكرى المئوية الأولى لرحيل الشاعر «محمود سامى البارودى»، رب السيف والقلم، والذكرى المئوية الثانية لتولية محمد على ولاية مصر، وهى الولاية التى اتسمت بنهضة شاملة بعد ثلاثة قرون من السُبات العميق إبان الحكم العثمانى.

ومن مئويات الأشخاص إلى مئويات الأماكن نجد مئوية ضاحية مصر الجديدة، وذكرى مرور مائة عام على تأسيس النادى الأهلى المصرى.

والكتاب الذى بين أيدينا الآن هو كتاب «ماالأدب؟» لفيلسوف القرن العشرين، الوجودى المؤسس جان بول سارتر، الذى يحتفل العالم كله هذا العام بمئوية ميلاده، ذلك الكتاب، الذى يطرح فيه سارتر، أهم الأسئلة التى تدور حول الأدب، وتمثل العناصر الأساسية والبنية الرئيسية المكونة لأى أديب، أو محب للأدب.

وقد نقل هذا الكتاب للعربية، العالم الكبير الدكتور محمد غنيمى هلال، ويسعد مكتبة الأسرة، هذا العام، تقديمه للقارئ العربى، فى إطار احتفالاتنا بمئوية ميلاد هذا الفيلسوف الكبير.

د. ناصر الانصارى

تصدير

سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠)

مائة عام على الميلاد

«جان بول سارتر»، أحد أبرز الأسماء التى أسهمت فى صياغة القرن العشرين، بل أسهمت فى صياغة وجدان أجيال من الذين قرأوا سارتر، سواء فى إبداعاته الأدبية، أو نظريته الوجودية الفلسفية التى انضمت، بفضل تفوقها، إلى جوار النظريات الفلسفية الكبرى فى التاريخ الإنسانى.

مُنح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٤ ولكنه رفضها؛ لأنه اشتمَّ منها استغلال موقفه ضد الشيوعية.

تقدم «مكتبة الأسرة» هذا العام للعالِم الفيلسوف الكبير، فى ذكرى مئوية ميلاده، كتابه التنظيرى، بالغ الأثر «ما الأدب؟» بترجمة الناقد الأدبى المخضرم الدكتور «محمد غنيمى هلال»، والذى صدرت طبعته عام ١٩٩٠، حاويًا أربعة أسئلة كبرى حيَّرت، ومازالت تحير فكر الأدباء كافة، هذه الأسئلة هى:

ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ وما موقف الكاتب فى العصر الحديث ؟

وبقدر ما كانت الأسئلة صعبة، كانت الإجابات المقترحة من «سارتر» شديدة اليسر؛ لكنها - وفى الوقت ذاته - عميقة الأثر، بالغة الدلالة.

هو كتاب فى النقد الأدبى، من وجهة نظر، تمثل فى مبادئها وأفكارها ونتائجها، الاتجاه الغالب على النقد الأدبى العالمى، فى العالم الغربى.

كتاب يُرسخ لمفهوم الالتزام، ليس بمعناه البسيط وإنما بمعناه الفلسفى الأشمل، والأكثر عمقًا.

«ما الأدب» كتاب ينبغى على كل أديب شاب أن يحمله فى يده، ليساعده على اجتياز الطريق.

مكتبة الأسرة



سارتر





مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتى من بعثتى الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصًا فى مجال النقد الأدبى، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص فى أدب الالتزام أو أدب المواقف، وهو الذى يكثر التجنى عليه والخلط فى فهمه حتى بين جمهور المتخصصين فى النقد الأدبى. وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف فى هذا الكتاب يمثل - فى أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى، حتى عند غير الوجوديين، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين فى أوربا وأمريكا، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقروا مسئولية التأثر وحريته معًا. وهما ركنا الالتزام الأساسيان.

وكانت ترجمتى لهذا الكتاب جزءًا من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية، والمذاهب الأدبية.

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لى أن من الضرورى أن أُعلق عليه بشروح كانت تتطلب منى وقتًا لم تتحه لى أعمالى الكثيرة، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح فى فترات متباعدة على حسب ما تيسر لى.

ويتضح مما ذكرت أنى لا ألتزم بمذهب أدبى أو فلسفى، وجودى أو غير وجودى. أوكلما جد دارس فى الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لابد ينتمى إلى الاتجاهات التى يجلوها والمذاهب التى يدرسها والحقائق التى يحرص على تعرفها؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر فى نطاقه، كى ينظر إليه من داخله، ويصدر عليه أحكامًا ذاتية؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب. وإذن، يستبهم معنى المذاهب كلها، لأن كلا منها سيظل حائرًا بين معسكرين من الدارسين الذاتيين: مؤيدين أو معارضين. وهذا مزعم واضح البطلان، ما كان لنا أن ننبهٔ عليه، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على

الثقافة، وعلى النقد الأدبى، ممن هم فى واقع الأمر آفة الدراسة الجادة. ولكنه مزعم له خطورته البالغة التى لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعًا بتعلات واهية مختلفة لا تصدر إلا عن فئتين: المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل ما لا يعرفون، ثم سيئى النية من المعوقين.

ونؤمن بأنا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية، وأن تنهض دراستنا فى الأدب والنقد، لتساير - بعد طول تخلف - نظيرتها فى الآداب العالمية، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة، فلابد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعميق، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا اتجاهًا عامًا جماليًا وفلسفيًا به نربط وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى الناضج المكتمل؛ وهذا هو ما نقصده بالمذهب فى معناه الصحيح المثمر.

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات.

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية[1] لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقديمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية، بل النقد الأدبى، من وجهة نظر تمثل فى مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى، على أنا نبهنا - فى تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة، والكتاب - قبل كل شىء - يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه، وعمق نظراته، وقوته الجدلية - بوصفه كاتبًا ناقدًا - أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية كما قالت ذلك أو قريبًا منه صحيفة (التيمس) فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب.

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان: (ما الأدب؟) ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه: (مواقف) والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة. وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة، على نحو ما عرضنا فى الترجمة، وهو مسبوق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه - بمقالتين، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة «العصور الحديثة» والثانية عنوانها

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب، وأحللناها محلها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية فى كتابنا: الأدب المقارن، الفصل السادس من الباب الثانى.

«تأميم الأدب» ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان: «ما الأدب؟» وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت، من قبل، إلى اللغة العربية على أنا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة؛ وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة.

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف فى جملتها، ووضعنا هذه النقاط فى صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص.

وحرصنا على أن نشرح، فى إيجاز، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية، وإشاراته التاريخية، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها.

وقد ذكرنا شروحنا فى هوامش الصفحات، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية فى حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة، وذكرناها فى آخر الفصول كما هى فى الأصل، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها.

وأشكر الأستاذ الدكتور عبدالرحمن بدوى على ما أمدنى به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية، كما أشكر له أنه استحثنى كثيرًا على ترجمة الكتاب، وعلى التعجيل بنشره.

فإلى من لايزالون يتعثرون فى قيود النقد الجزئى للكلمات والعبارات، علهم يجدون من رحابة آفاق النقد فى هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم.

وإلى الشباب الطموح الذى نعقد عليه الأمل فى النهضة الحديثة الأدبية والقومية، علهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة فى النقد، ثم من آراء وأفكار.

وإلى النقاد، وإلى من يتصدون للنقد، ليروا أن تدعيم رأى، أو دعوة، يستلزم اطلاعًا واسعًا على مختلف المذاهب، ونقدًا تحليليًا لها، وتبحرًا فى فلسفتها، قبل التفكير فى المناداة بالدعوة الجديدة، وهذا هو الجانب النظرى الفلسفى الذى يعوز نقدنا الحديث؛ لعل فى هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه.

وأخيرًا إلى طلاب الحقيقة، ليعرفوا مذهبًا أدبيًا حديثًا فى مصدره، ليحكم عليه من يحكم عن بينة، رفضًا أو قبولاً، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع.

والخير أردنا، للنقد وطلابه، وللعلم وأهله، وفى سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد، وعلى الله قصد السبيل.

محمد غنيمى هلال

مقدمة المؤلف

كاتب شاب أحمق يقول عني: «إذا كنت تريد أن تلتزم، فماذا تنتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعي؟» ويقول كاتب كبير التزم في أدبه أحيانًا كثيرة، ولم يلتزم كذلك في أكثر الأحيان، ولكنه نسي طابع إنتاجه: «شر الفنانين أكثرهم التزامًا، انظر مثلاً الرسامين السوفيت» ويشكو مني ناقد شيخ؛ هامسًا: «إنما تريد اغتيال الأدب، ففي مجلتكم[1] يتبدى، في وقاحة، احتقار فنون القول والكتابة» ومن ذوي العقول الدنيا من سماني: الرأس العنيد، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه، ويلومني أني لا أهتم بالخلود[2] في الأدب! مؤلف نال منه الجهد في النهوض بأدبه من حرب لحرب، ويثير اسمه أحيانًا بين الشيوخ ذكريات رخوة؛ ويعرف، والحمد الله عددًا من الفضلاء أملهم الأكبر هو الخلود. وخطئي في نظر صحفي أمريكي مغمور هو أني لم أقرأ قط «برجسون»[3] ولا «فرويد»[4] أما «فلوبير» الذي لم يلتزم في أدبه، فيبدو لهذا الصحفي أنه يتسلط على تسلط تأنيب الضمير. ويتغامز بعض الخبثاء قائلين: «وما تقول في الشعر والرسم والموسيقى؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة؟ ويتساءل بعض ذوي العقول الجدلة: «إلام هذه الدعوة؟

---

(١) هي مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك في أول الجزء الثاني من كتابه: «مواقف». هذا المقال ليس جزءًا من موضوع (ما الأدب؟) كما أشرنا إلى ذلك في مقدمتنا.

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتنصلوا من التبعة في مواجهة مسائل عصرهم بالحديث في مبادئ عامة لا تربط بوعي العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد، تعللاً بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم، وظنًا منهم أن التعمق في وعي العصر الذي يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتًا، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التي اتخذها أدبهم موضوعًا له. وسيدحض المؤلف هذه الحجج في مواضع كثيرة من الكتاب، وبخاصة في الفصل الثالث.

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) فيلسوف فرنسي يعتمد في فلسفته على الحدس المبني على المعطيات المباشرة للشعور»، و«التطور الخالق»، وهو في نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير؛ وقد انتهى أخيرًا إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها في المجتمع، ومن كتبه في ذلك: «مصدر الخلق والدين».

(٤) سيجموند فرويد، العالم النفسي (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩)، أول من تحدث عمليًا ـ وتجريبيًا عن عالم اللا شعور، وأثرت بحوثه في النقد الأدبي الحديث، وفي نشأة المذهب السيريالي الذي سيناقشه المؤلف بخاصة في الفصل الأخير من هذا الكتاب، كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإيحاء عند المتأخرين من الرمزيين.

إلى الأدب الملتزم؟ إذن هذه هى الواقعية الاشتراكية القديمة، إن لم تكن تجديدًا فى النزعة الشعبية[1] على نحو أعنف».

كم من حماقات!! ذلك أنهم يقرءون مسرعين دون أن يتدبروا، ويحكمون قبل أن يثبتوا. وإذن، لنبدأ من جديد وليس فى الأمر مسلاة، لا لى ولكم؛ ولكن علينا أن نسبر غور المسألة. وما دام النقاد يدينونى باسم الأدب، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم، متسائلين: ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن؟ وحقًا يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه.

---

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية، مذهب أدبى صغير، ظهر فى فرنسا حوالى عام ١٩٢٩، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخالص، وضد أدب القلق الذاتى. وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا فى أدبهم - بخاصة فى قصصهم - بوصف صغار الناس، فى شئون حياتهم اليومية، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم، يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية فى أدبهم. ويغلب على قصصهم طابع الحزن، وشخصيات هذه القصص سلبية، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه. ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجًا لدى سواد الشعب الذين أرادوا أن يتوجهوا إليه. ومن أشهر كتابهم «ليون ليمونييه» و«أوجين دابى» ومن أشهر شعرائهم «لا براشيرى». وليست النزعة الشعبية جديدة لا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهبًا لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا.

الفصل الأول
مــا معنــى الكتابــة ؟

نقاط الفصل الأول:

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب ـ المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني ـ ميدان المعاني هو النثر، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام ـ البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة، وليس هذا شأن الشاعر، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها ـ النثر طريقة من طرائق الفكر، ولحظة من لحظات العمل، وهو عن طريق كشف الموقف حالا لتجاوزه مستقبلاً ـ رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان «بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجًا من التبعة» ـ ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ. فالجمال فيه قوة دمثة تعمل عملها عن طريق الإيحاء ـ بطلان نظرية الفن وتناقض أصحابها من أنفسهم ـ حملة «سارتر» على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللا شعور في أدبه، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص ـ سخرية «سارتر» من هؤلاء لحصرهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لذاتها، ونفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف ـ الوجهة العامة للوجوديين في نقدهم).

كلا: لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام. ولم نرم إلى ذلك؟ أو حينما كان يدلي كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى؟. ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر[1] ـ في رأي سبينوزا ـ عن الجوهر

(١) Substance: هو واجب الوجود لذاته، الذي يقوم بنفسه، ولا حاجة له في وجوده إلى ما سواه، وبعبارة أخرى هو الله. وهو المعنى المراد هنا.

نفسه على سواء. حقًا قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف فى أصله، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه. ولا شك كذلك فى أن الفنون فى عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الاجتماعية. ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى، أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها. ومثل هذا التناظر لا وجود له، وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب، بل فى المادة أيضًا، فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات، فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول، إذ لا يحال بها على شىء آخر خارج عنها.

من المسلم به طبعًا أنه يستحيل أن نحصرها فى دائرتها. فمثلا فكرة الصوت خالصًا تجريد محض، وقد أوضح «مرلو بونتى» M.Ponti[1] - فى دراسته لظاهرات الإدراك Phénoménologie de la Perception ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريدًا يخليهما من أى معنى. ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلازمها ويحوم حولهما كضباب القيظ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت. من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز؟ ألا يدخل فى باب الإطناب تعبيرنا: «المذاق المز فى التفاح الأخضر»؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى. وهذه أشياء توجد بنفسها[2]. نعم قد يستطاع - اصطلاحًا - عد هذه الأشياء رموزًا لمعان أخرى، وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار؛ ولكن إذا فهمت، عرفًا من الورود البيض أنها رمز «الوفاء»، فذلك لأنى لم أعد أحسبها ورودًا، بل يخترقها نظرى راميًا من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى. إنى أنساها ولا أحفل بغزارتها المتوثبة كالزبد ولا بعرفها المستوفز، إننى لم أعرها انتباهًا، ومعنى هذا أنى لم أسلك حيالها مسلك فنان: ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة فى الصحون أشياء فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها، ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل، ويطيل فيها التأمل مبهورًا بجمالها، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعًا خياليًا. فالفنان، إذن، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات[١].

---

(١) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر، أستاذ بالسربون.

(٢) يقصد إلى أن كلمة: «تفاح أخضر» كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض، كما أن: «تفاح أحمر» دال على تفاح حلو، فهنا اللون له معنى آخر، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره.

وما يقال عن عناصر الخلق[٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض. فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته، بل يقصد إلى خلق شيء من الأشياء، فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد، أى يحال بها اصطلاحًا على موضوع آخر. ولا شك فى أن هذا المزيج تغمره روح هو الآخر؛ ومادامت هناك دواع، ولو خفية، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر، وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان، ويغمض معناها حين تصب فى قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف. ففى لوحة «الجلجلة»[1] ترك الفنان الإيطالى «تنتورتو»[2] مزقة صفراء فى السماء فوق الجبل، ولم يختر هذه المزقة لكى يدل بها على ضيق النفس، ولا ليثير بها هذا الشعور، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء فى وقت معًا. إنها ليست سماء الضيق، ولا سماء ضائقة، ولكنها ضيق مجسم فى شيء، وممثل فى مزقة صفراء من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء، واصطبغت بها، فصار لها من الكثافة والامتداد، ومن الثبوت الذى لا وعى له، ومن الكيان المستقل، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها، ما به تشارك الأشياء الأخرى؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها. فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه، فضل بين السماء والأرض، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرارًا تمنعهما طبيعتهما من الإعراب عنها.

وكذلك دلالة الألحان ـ إذا جاز لنا أن نسميها دلالة ـ ليست شيئًا خارجًا عن الألحان نفسها، فهى فى هذا مغايرة للأفكار التى يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء. سم هذه الألحان ـ إذا شئت ـ مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق ودون كل ما تستطيع أن تقوله عنها. وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان، بل لأن تلك العواطف، التى ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع، حين ظهرت فى صورة ألحان، اعتراها تغير فى جوهرها وتبدل فى قيمتها، فصيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح.

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ ـ ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة وحمياها الدينية.

غير الألم. فلم تعد الألحان رمزًا يحال بها على الألم، ولكنها صارت شيئًا من الأشياء. فإذا قلت: وما تقول فى الرسام إذا صنع منزلاً؟ أعجبت هذا حق إنه فى الواقع يقوم بعمل منزل، أى يخلق فى لوحته منزلاً خياليًا لا علامة تدل على منزل. وبذا يظل فى المنزل الذى يخلقه الإبهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية. يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد، وإذا وصف لك كوخًا أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعى، وأن يثير بذلك حميتك؛ أما الرسام فأبكم، فهو يقدم لك كوخًا فحسب؛ ولك حرية تأويله بما تشاء. ولن يكون هذا الكوخ رمزًا للبؤس لأنه ـ لكى يكون رمزًا ـ يجب أن يكون علامة لها مدلولها، فى حين هو فى الواقع شيء من الأشياء. والغمر من الرسامين هو الذى يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية، فيرسم نموذج العربى والطفل والمرأة: لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعربى أو للعامل لا وجود له، لا فى الحقيقة ولا فى لوحته، فهو لذلك يقدم أحد العمال، أى عاملاً خاصًا معينًا. وماذا ترى فى العامل؟ مالا حصر له من أشياء متناقضة، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف، وذاب بعضها فى بعض ذوبًا عميقًا لا تفرقة فيه؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء. وقد قصد أحيانًا بعض الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا، فرسموا صفوفًا من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين، أو صوروا ميادين الحروب. ولن يتجاوز أحدهم فى التأثير ما وصل إليه الفنان جروز[1] فى لوحته: (الولد المضياع) Le fils prodigne. وهل يعتقد أحد أن لوحة: (ملحمة جرنيكا) قد اجتذبت قلبًا واحدًا فى الدعاية لقضية إسبانيا؟ وبالرغم من هذا ففى كل هذا الإنتاج الفنى شيء لا يمكن فهمه كل الفهم، ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه. ولبيكاسو[2] لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزالهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان، فهم شعور مجسد تشربته مناظرهم كما تتشرب النشافة المداد، فهو شعور يعيا به التحديد، ضال المعلم، غريب عن نفسه، موزع فى نواحى اللوحة؛ وهو ـ مع ذلك كله ـ ماثل فى الصورة. ولا أشك فى أن عاطفة الإحسان

---

(١) (Jean - baptiste) Greuze رسام فرنسى (١٧٢٥ ـ ١٨٠٥) والولد المضياع شخصية لمثل من أبلغ أمثال الإنجيل (انظر إنجيل لوقا، ١٥).

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام إسبانى، ولد فى مالاجا. Malaga عام ١٨٨١، وقد تطور فى فنه حتى أصبح الآن سيرياليًا.

وشعور الغضب قد يتجليان فى موضوعات فنية أخرى، ولكنهما يغوصان كذلك فيها، ويفقدان اسمهما، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجللة بروح الغموض. فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان. فمن ذا الذى يجرؤ ـ والحالة هذه ـ أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب، فعمله إنما هو فى الإعراب عن المعانى، وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى: هى أن ميدان المعانى إنما هو النثر؛ فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقى، قد لامنى قوم زاعمين أنى أبغض الشعر محتجين، لذمهم، بأن مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes قلما تنشر شعرًا، ولكن فى هذا الدليل على أننا نحبه، خلاف ما يزعمون، وحسبنا فى إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبى المعاصر ليروا فيه ضآلة الشعر. ويقول هؤلاء الناقدون فى زهو المنتصر: (لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر (التزاميًا)؛ وهذا حق. ولِمَ أرمى إلى هذا؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها، فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا، إذن، أن نتصور أن هدف الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها، وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه، وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى؛ وعلى حد تعبير (هيجل) Hegel : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذى هو جوهرى. فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين، بل لهم شأن آخر، وقد قيل عنهم إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات[1] وحشية بين الألفاظ، وهذا خطأ. لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة، ليبحثوا فيها عن

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيرياليين، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس، وإيقاظ اللاوعى فيما يخصها، قصدًا إلى الوصول إلى نقطة هى فوق ما اصطلح الناس عليه من حقائق، ومذهبهم السريالية معناه: ما فوق الحقيقة، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم، وعلى ما فى مذهبهم من شطط، كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية. ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا فى تجاربهم بتقديم قطع فى شكل السكر ولكن من الرخام، أو أن يصوروا فى أدبهم مسافرين يجوبون بلادًا مختلفة العادات والتقاليد، ليقضوا فى ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة. من وراء شعور المسافر فى كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره فى البلاد الأخرى، بحيث ينتهى من سفره ولم تبقِ لديه قيمة لأية عادة. ونكتفى بالإشارة إلى ذلك هنا، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب، ويرد عليه ردًا طويلاً، فى الفصل الرابع من هذا الكتاب.

كلمات توضع فى تراكيب غريبة، وذلك ـ مثلاً ـ ككلمة (حصان) وكلمة (زيد) ليقال: (حصان زيد)[٣]، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتًا لا حد له، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها.

وفى الحق ان الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريقه اختيارًا لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها وليست بعلاماتٍ لمعانٍ؛ لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها، متى شئنا، ـ كما نستشف من خلال الزجاج ـ المعنى المدلول عليه، فنتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضًا لنا. فالناثر دائمًا وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائمًا من غايته فى حديثه، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته. والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهى على حالتها الوحشية، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها؛ ويطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال؛ وهى للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار.

ولكنه إذا استوقفته الكلمات ـ كالرسام بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان ـ فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى، فالمعنى فى الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق؛ ولكن هذا المعنى يصبح فى عينيه طبيعيًا هو أيضًا، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها، ولكنه خاصة لكل كلمة، نظيره فى ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح، وقد يصب المعنى فى كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد، ويصير التعبير بذلك شيئًا من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام.

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل، ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات، فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا، يستخدمها فى دخيلة نفسه، ويحسها كجسمه، فهو محوط بمادة اللغة التى لا يكاد يعى سلطانها عليه، وهى بعد ذلك ذات أثر بالغ فى عالمه، والشاعر خارج عن نطاق اللغة، يرى الكلمات من جانبها المعكوس، كأنه

من غير عالم الناس، وكأنما ـ وقد حل بعالمهم ـ قد وجد الكلام حاجزًا بينه وبين هذا العالم، فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها، بل تعرفها تعرفًا صامتًا، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره: ألا وهى الكلمات، فأوسعها لمسًا وجسًا واختبارًا وبحثًا، فاكتشف أن لها نوعًا من الإشعاع الخاص بها، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى العالم، رأى فيها صورًا لهذه المظاهر. فإذا اختار تعبيرًا يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار، فليس بضرورى أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء، وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء، تظهر فى عينيه هو فخًا لاصطياد حقيقة أبية المراس، وموجز القول أن اللغة له هى (مرآة) العالم ـ وبهذا يجرى لديه ـ فى ذات الكلمة وفى استعمالها ـ تغيرات على نحو جديد، فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها فى نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حى به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه، وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة، وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ، وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه، وحيث إن الكلمات فى نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء، فإن الشاعر لا يفضل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء، فإن الشاعر لا يفضل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات. وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة، وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات، فليس له الاختيار بين المعانى المختلفة، بل كل لفظ من الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعانى الأخرى، بدلاً من أن يبدو مستقلاً لأداء وظيفة مستقلة، وبهذا المسلك الشعرى حيال الكلمات تتحقق فى كل كلمة أنواع المجاز التى حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل فى الوقت نفسه علبة كبريت[1]. مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء، فهى مدينة ـ أزهار، ومدينة ـ نساء؛ وأزهار ـ نساء، فى وقت معًا. وتبدو المدينة هكذا شيئًا عجيبًا إذ يكون لها خاصة النهر فى السيولة، ووداعة الذهب فى لونه الأحمر، وتمنع الاحتشام، ثم تنتهى بمقطعها

---

(١) فى ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض للسرياليين فى فلسفتهم أشرنا إليه فى هامش ص٩ من هذا الكتاب.

الأخير الذى تستديم فيه - إلى مالا نهاية - معنى الازدهار[1] والتفتح، هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التى عاشها من يكتب عن المدينة. ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها فى الأفلام الصامتة فى عهد طفولتى، وقد نسيت عنها كل شىء، سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص، وعلى سيماها آثار جهد، وأنها عفيفة دائمًا متزوجة غامضة دائمًا، وقد كنت أحبها، وكان اسمها (فلورنس). وذلك لأن اللفظة التى تنتزع الناثر من نفسه وتزج به فى عالم الناس، تعكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة. وهذا ما يبرر مشروع ليريس[2] المزدوج حين حاول فى قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديدًا شعريًا، أى تحديدًا هو نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية. وقد حاول فى الوقت نفسه، فى كتاب لم يطبع بعد، أن ينطلق باحثًا عن الزمن المفقود من حياته، متخذًا سبيله إلى ذلك بضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية. فالكلمة الشعرية عالم صغير.

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمة شعرية، فمهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات؛ وكانت قد أعيته الحيلة فى استخدامها، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون: كانت معرفته لها نصف معرفة، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة. فلم تكن الكلمات بملك له، ولم تكنه هو كذلك، ولكن كانت تنعكس - أمامه فى هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة. وفى النهاية صارت الكلمات فى نظره هى الأشياء نفسها، أو بالأحرى: مركز الأشياء يجمع الشاعر كثيرًا من هذه العوالم الصغيرة التى هى الكلمات، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان؛ يظن أنه يؤلف بذلك جملاً، ولكن هذا عمله: إنه فى الحقيقة يخلق

(١) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقاطع كلمة «فلورنس» ومعانيها فى الفرنسية. المؤلف هنا يقارن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى المعانى التى لهذه المقاطع فى الفرنسية: فالكلمة مكونة من المقطع: Fl-or-en ce والمقطع الأول Flo يوحى فى صوته بمعنى decence أى النهر، والثانى: ence معناه الذهب، والثالث Fleurs توحى بمعنى كلمة: Florence ومعناها الاحتشام، ثم إن آخر المقطع الأخير: Ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف صامت، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها: الزهور؛ وهذا كله من طريق تداعى المعانى بوساطة أصوات الكلمة.

(٢) Michel Leiris شاعر فرنسى معاصر ولد فى باريس ١٩٠١، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد، إذ منطقته الأحلام، وخاصته دلالة الشاعر على ذلك نفسه، وهذا الشاعر مثل السيرياليين جميعًا يفيد من الصور والألفاظ التى تثير المناطق النفسية الخبيئة فى اللاشعور. ومن دواوينه الهامة: الفجر، وليل بلا ليل، وعصر الإنسان.

شيئًا. فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لتشابكها السحرى انسجامًا أو عدم انسجام، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات، فهى تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشترك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شىء من الأشياء، وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات، ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شىء مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوى، إذ إن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد، كذلك الذى يتصور به (بيكاسو) فى خياله شيئًا قبل أن يمس ريشته، وقد يصير هذا الشىء بهلوانًا أو ممثلاً هزليًا.

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لشـدو الطيور صُبحْنَ السلافا
ولكن - أقبلـى - أسـتمع للغنا ء من الفلك سحرًا إليك توافى[1]

و(لكن) هذه تقف حدًا على حافة الجملة، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول، بل تسبغ على البيت لونًا ذا معنى استثنائى خاص، معنى نفسى، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعًا. كما تبتدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة. فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق: فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل، وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة، فتصير الجملة، مثلاً، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشىء المعترض عليه، وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها. فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء، والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها، كما فى مثل هذا الشعر الجميل:

يا للفصول! وياتَشُـمٍّ قصور! من لى بنفس غير ذات قصور؟![2]

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزى ملارميه هذا نصهما:
Fuir, La-bas je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسى «رامبو» وهذا نصها:
O saisons ! O Châteaux!
Quelle âme est sams défauts?

وآثرنا ترجمتهما شعرًا ليتضح تطبيق المثال، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية.

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل: إذ الشاعر غائب وراء تعبيره. ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب، أو بالأحرى: الاستفهام الإجابة. أو هل هو استفهام تقريري؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن (رامبو) Rimbaud أراد أن يقول: إن كل الناس ذوو نقائص، أو على حد تعبير (بريتون)[١] في شأن (سان بول رو)[٢] (:لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله). وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا. فلم يفعل غير أن صاغ استفهامًا مطلقًا، ومنح تعبيرًا جميلا منطلقًا من روحه وجودًا استفهاميًا، وبذا صار الاستفهام شيئًا، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي (تانتوريتو) Tintoretto في أسماء صفراء. وليس هذا بدلالة، بل هو جوهر ذو وجود خارجي، ويدعونا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك، ووجه الغرابة في هذا هو أننا ـ لكي نرى هذا الجوهر ـ يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني: ألا وهي ناحية الخالق.

ونستطيع، إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميًا) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف، فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه ـ بعد أن يصب عواطفه في شعره ـ ينقطع عهده بمعرفتها: إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثوابًا مجازية. فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه، فقد أصبح الانفعال شيئًا له كثافة الأشياء، وبدت عليه مسحة الغموض، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبيسها، وفوق هذا يوجد دائمًا ـ في كل جملة وكل بيت من الشعر ـ ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس، كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل (الجلجلة) ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى مالا نهاية كالأشياء، فطغت بذلك من كل جهة على

---

(١) معلوم أن أندريه بريتون Andre Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السيريالية، ولد عام ١٨٩٦ ـ وسيتحدث عنه المؤلف كثيرًا.

(٢) Saint. Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ ـ ١٩٤٠).

العاطفة التى أثارتها، وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ فى حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية، إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها، لكى يراها على وجه مقلوب[1]؟ وقد يقول معترضون. (لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية، وقد نسيت (بطرس عما نويل)[2]؛ ولكن كلا، لم تذكروا منى ناسيًا، بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهانا على ما أقول.

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) فى شعره، أفيكون ذلك سببًا فى إعفاء الناثر من تلك الغاية؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما؟ حقًا إن الناثر يكتب، وكذلك الشاعر، ولكن لا تشابه فى عمليهما فى الكتابة إلا فى حركة اليد ورسم الحروف، وعالماهما بعد ذلك منفصلان لا صلة بينهما، وما يعتد به أحدهما قد لا يعتد به الآخر. فالنثر فى جوهره نفعى، وإنى لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذى (يستخدم) الكلمات، فقد كان السيد (جوردين)[3] ناثرًا حين طلب حذاءه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكاتب متكلم: إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى. فإذا فعل ذلك، دون غاية، فلن يصير به شاعرًا، بل ناثرًا يتكلم فى غير طائل. وحسبنا ما سبق يتكلم فى غير طائل. وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب، وآن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح.

يمارَس فن النثر فى الكلام، فمادته بطبيعتها ذات دلالة: أى أن الكلمات قبل كل شىء ليست بأشياء، بل هى ذات دلالة على الأشياء فليست المسألة الأولى فى الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أولا تروق فى ذاتها، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ. ولذا كثيرًا ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التى علمنا إياها بعض الناس عن طريق الكلمات، دون أن نستطيع تذكر كلماته من الكلمات التى تعلمناها بها، فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر، أو على حد تعبير (فاليرى):

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوى، كما سبق شرح ذلك.

(٢) شاعر فرنسى معاصر أنتج كثيرًا من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفى أثناء الحرب العالمية الثانية، واتجاهاته تتردد بين الثورة والمحافظة الدينية، وله طابع رمزى ثم طابع دينى متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية.

(٣) M.Jourdain: شخصية أدبية خلقها موليير (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) فى ملهاة له مُثِّلَت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة: «البرجوازى النبيل Le Bourgeois Centilhomme، وقد أصبح جوردين مثال محدث النعمة الوصولى الذى يتنكر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع.

يوجد النثر كلما مرت الكلمات فى خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس، إذ واجه المرء خطرًا أو عقبة استعان بأى من الآلات يتاح له، فإذا ما انجاب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة، على أن إدراكه لم يتعلق بحال بتلك الآلة، وكل ما كان يلزمه، على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن، فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها. وكذلك الشأن فى اللغة، فهى بمثابة عصا أو بمثابة سرابيل وقاء، نحتمى بها من الآخرين ونستخبر بها عنهم فهى امتداد لحواسنا.

ومنزلتنا من اللغة كمنزلتنا من جسدنا: نشعر بها ذاتًا على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا، وندرك اللغة حين يستخدمها متكلم آخر على نحو ما ندرك أعضاء إنسان آخر، هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولا، بغية التأثير فى الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير فىّ، فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل، ولا معنى له فى خارج ذلك النطاق، فى بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء ويبدو فقد النطق، من بين هذه القوى المتعطلة، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى، ولكنه فى الواقع أقومها وأظهرها، وإذا لم يكن النثر فى كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما، إذا كان التأمل فى الكلمات فى ذاته من عمل الشاعر وحده، فمن حقنا إذن أن نطلب، أولاً، من الناثر: ما غايتك من الكتابة؟ وفى أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان فى القول؟ ولِمَ يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة؟ ومهما يكن من شىء فلن تكون غاية ذلك المشروع هى التأمل البحت؛ إذ التأمل والنظرِ العقلى ميدانهما الصمت، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء حقًا قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسبه - والحالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة فى غير أناة، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مر فى خاطره إذا انتظمت الكلمات فى جمل بقصد الإيضاح، فمعنى هذا أن قصدًا آخر غريبًا عم مجرد النظر العقلى، بل وعن اللغة نفسها، قد تدخل فى الأمر: ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج، ومهما يكن من شىء فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد، ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه

المتفيهقون من بيننا طواعية واختيارًا، ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهرى لمن ينتوون الكتابة من الشبان. «ألديك شيء تقوله؟» أى شيء يساوى ما يبذل من جهد فى الإفضاء به، ولكن ماذا نعنى بكلمة «يساوى الجهد» إذا لم نرجع فى ذلك إلى نظام المقيم المتعالية؟

على أننا إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهى «قوة التعبير» وجدنا خطأ جسيمًا للأسلوبيين الخلص: هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجرى لطيفًا على سطح الأشياء، ويمسها مسًّا خفيفًا دون أن ينالها بتغير؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر فى كلمة تأملاته غير ذات منال إنما الكلام عمل: كل شيء سميته لم يعد، بعد، على وجه الدقة هو هو؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التى كان عليها، إذا سميت سلوك إنسان فقد أوحيت به إليه، فجعلته يرى نفسه وبما أنك حددت هذا السلوك للآخرين فى نفس الوقت، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئى فى اللحظة التى يرى فيها نفسه، فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجودًا فسيحًا لا حدود له، وجودًا يعلمه الجميع، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول، وزاد بذلك سلطان امتدادها، واكتملت لها حياة جديدة فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى، وإما أن يرتد عنه وهكذا، بمشروعى الأدبى، أكشف عن الموقف قاصدًا كل القصد إلى تغييره، وأصيب جوهر الموقف، وأنفذ إلى كل جوانبه، وأجلوه أمام العيون؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزه إلى المستقبل.

فالناثر، إذن، هو الذى سلك للعمل طريقًا من الطرق غير المباشرة، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف. وإذن فلنا أن نسأله ثانيًا هذا السؤال: «أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف؟» ويدرك الكاتب «الالتزامى» أن الكلام عمل، ويعلم أن الكشف نوع من التغير، وأنه لا يستطاع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره. وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ بوجود ما حياله بالحيدة، حتى الله لأن الله كما رآه بعض الصوفية، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان

والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها، لأن نظرته تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى، وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس يتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتهما. حقًا قد يكون الكاتب «الالتزامى» خاملاً، بل قد يكونه عن وعى؛ ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح، فلا ينبغى أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدرًا له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة. فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلا: «آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ!» بل يجب عليه أن يقول: «ماذا لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟» وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربة التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا[1] «إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع» وهو يعرف أنه هو الذى يسمى ما لم يسمى بعد، أو ما لا يتجرأ على التصريح باسمه. وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبخسان ـ ومعهما عاطفتا الحب والبغض ـ فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم، إنه يعرف أن الكلمات ـ على حد تعبير بريس بارين[2] Brice Parain ـ «مسدسات عامرة بقذائفها». فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه فى ومكنته الصمت، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل ينظر إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى، سنحاول ـ فيما بعد ـ تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب، ولكنا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان، لكى يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعة تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض لا يفترض أن إنسانًا يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده، ولكنك على علم بالأخطار التى تستهدف لها.

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها: دير بارم Le, Chantreuse de Parme، وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفيرينا الجميلة، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية، وحارب مع نابليون، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم، مكيدة منهم ضد الأمير، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و١٨٣٠، وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزاك الذى أعجب بالقصة بقوله: إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافلى لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر.

(٢) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها.

وكذلك الكاتب فى رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجًا من التبعة، وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمته عن البيان، إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج دع الكلمات تنتظم حرة فى سلك الجمل، فستحوى كل كلمة اللغة كلها[1] يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات، كما تأخذ السكتة فى الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام، فليس السكوت بُكْمًا ولكنه رفض للتكلم، إذن فهو نوع من الكلام، فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به فى صمت، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثًا: لماذا فضلت فى الكلام هذا دون ذاك؟ وبما أنك تتكلم قاصدًا إلى التغير، فلماذا تغير هذا دون ذاك؟

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة، وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة، وما من شك فى أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ، وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعانى فمن الحمق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف، فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك، وهو فى لوحة الفنان يبهر مشرقًا لأول وهلة، ولكنه فى الكتاب مستتر يعمل عمله عن طريق الإيحاء، شأنه فى ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه، فهو لا يكره إكراهًا، بل يجنح بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به، فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجيج، على حين هو فى الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها، إن الشعائر الدينية فى الترتيل ليست هى العقيدة، ولكنها تهيئ لها، وكذا توقيع الكلمات وجمالها، والموازنة بين أجزاء الجمل؛ كل هذا يتحكم فى عواطف القارئ، وله عليه سلطان على غير وعى منه؛ فهو بمثابة الترتيل فى الشعائر الدينية، وبمثابة الموسيقى والرقص، فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها، ولم يبق منها إلا نغمات مملة، والمتعة الفنية فى النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن

(١) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تتراءى دلالات إنسانية عامة. وذلك شبيهه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالمًا معينًا، فعلى الرغم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف وشخص معينين، فإن المعانى الإنسانية فى مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان، كل هذا يتراءى أفقًا عامًا ومعانى مسلمًا بها وراء المعانى المحددة، وسيزداد هذا وضوحًا فى ثنايا دراسة المؤلف، وبخاصة فى الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب، ولذا نكتفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف.

غير تعاهد وتعمد ظاهر، وإنى لأكاد أتوارى خجلاً إذا أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان[1] ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب، أو بعبارة أخرى يزعمون أن «الالتزام» خطر على فن الكتابة؟ أو كان يفكر نقادنا فى مهاجمتنا فى أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعانى، لو لم تكن تلك العدوى التى سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم؟. أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفًا، ولم نقل نحن فيها شيئًا ما: فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك، حقًا قد تستدعى الموضوعات أنواعها من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضًا، وليس منها ما ينتظم سلفًا خارج نطاق الفن الأدبى، وأى شىء أوغل فى الالتزام» وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين؟ وقد جعل «باسكال» من ذلك موضوع كتابه: «رسائل إلى صديق فى إقليم بروفنس[2]» وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد موضوع الكتابة: أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه، وغالبًا ما يسير الأمران معًا جنبًا إلى جنب، ولكن لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب. أعرف أن جيرودود[3] قد قال: المسألة أولاً مسألة أسلوب، وتأتى بعد ذلك الفكرة» وهو على خطأ، إذ الفكرة لم تأت إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائمًا أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئًا فى «التزامه» بل يكسب كثيرًا، وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة، فكذا المطالب المتجددة دائمًا فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة، فإذا كانت لغة كتابتنا

---

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعى فى الأدب (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها، لأنها لا تعدو مجرد وسيلة لغاياته.
انظر: Le Roman Exprimental P. 45-56. E. Zola

(٢) عنوان كتاب «باسكال»: Les Provinciales، وهو رسائل عددها ثمانى عشرة، والعشرة الأولى منها تحمل عنوانًا صغيرًا هو أنها موجهة إلى أحد سكان «بروفنس» وهو صديق له، والرسائل الباقية تحمل عنوانات صغيرة مختلفة، وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧، وموضوعها جميعًا الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية، وكان لها صدى أى صدى فى عصرها، فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوربا.

(٣) Girand oux كاتب فرنسى (١٨٨٢ ـ ١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفى وراء جمال العبارة، ونثره يحمل طابع الشعر.

اليوم قد تغيرت عما كانت عليه فى القرن السابع عشر، فذلك لأن لغة راسين Racine[1] ولغة «سانتفريمون»[2] لم تعد طيبة فى الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات، ولكن الفن لم يكن يومًا ما فى جانب هواة الأسلوب.

وبم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ «الالتزام» إذا كان هذا هو معناه؟ أو بالأحرى بم اعترضوا؟ يبدو لى أن خصومى يعوزهم الشعور بالجد فى عملهم، وأن حملاتهم لا تحوى شيئًا سوى زفرة طويلة تنم عن العار الذى ينكشف عنه ما سطروه فى عمودين أو ثلاثة من أعمد المقال، وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكموا علىَّ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب؟ لكنهم لم يشرحوا شيئًا من ذلك، إذ يجهلونه هم أنفسهم. وكان الأولى أن يدعموا إدانتهم لى بتلك النظرية القديمة: نظرية «الفن للفن» لكن أحدًا منهم لا يستطيع قبولها؛ إذ هى أيضًا مما يضاق به ذرعًا، وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها نكرات القرن الأخير، وإذ فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد. على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء، وما هو ذلك الشيء؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم فرنانديز[3] بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ رسالة الكاتب» فهم يقولون لا ينبغى للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة، كما لا يجوز له مطلقًا أن يشغل نفسه بمسائل الحياة العارضة، كما لا يجوز له مطلقًا أن ينظم كلمات لا معنى لها، ولا يقتصر فى بحثه على الجرى وراء جمال الألفاظ التى تساق فيها، ووظيفته مقصورة على أداء «رسالة لقرائه وما «الرسالة» إذن؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ، والذين وجدوا لأنفسهم، على شفا اليأس، عملاً هادئًا هو حراسة

(١) الشاعر الكلاسيكى الفرنسى الذى وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها، وعبقريته تتجلى فى وصف الصراع النفسى والعواطف المشبوبة (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩).

(٢) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكى فرنسى، ذو أسلوب قوى لاذع ومزاج حاد (١٦١٠ ـ ١٧٠٣).

(٣) Fernandez (Ramon) ناقد فرنسى معاصر ولد عام ١٨٩٤ ـ ومن أوائل إنتاجه كتابه: رسائل، صدر عام ١٩٢٦، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكونراد ميريدث، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى: بلزاك عام ١٩٤٤.

المقابر[1] ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة، وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءًا من المكتبة، فهى عامرة بأموات انحصر عملهم فى الكتابة، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة؛ على أن حياتهم ليست معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم. قد مات «رامبو»[2] ومات كذلك «باترن برشون»[3] Paterne Berrichon و«إيزابل رامبو»[4] Isabelle Rimbaud، وبذا اختفى من الطريق مثيرو الضيق، ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرصوصة على الألواح فى عرض الجدران، كأنها الأقدام المحتوية على رفات الموتى فى المقابر الرومانية، وحياة الناقد غير راضية، فامرأته لا تقدره حق قدره، وأولاده ناكرو الجميل، ونهاية الشهور لديه قاسية، ولكن يبقى فى مكنته دائمًا أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتابًا، ويفتحه، وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سراب، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد: «القراءة» وهى عملية ذات شقين: فهى من وجهة نظره نوع من الاستيلاء، إذ إنه يعير جسمه للموتى لكى يعودوا إلى الحياة، وهى من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد الآخر فالكتاب فى نظر هذا الناقد لا يعد شيئًا من الأشياء، كما أنه عمل لا فكرة وقد سطره ميت فى أشياء ميتة، فلم يعد له بعد مكان فى هذه الأرض، ولا يدور فيه الحديث عن شىء يهمنا عن طريق مباشر، فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متعفن، وعندما ينفث الناقد الحياة فى هذه البقع، ويصنع منها حروفًا وكلمات، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها، وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه، وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها، فهو محوط بعالم تجديدى كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتماثيل تصور العواطف، أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز «القيم» ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعيا على الفهم، شأنه فى ذلك شأن ما يعانيه من آلام الحياة وأسبابها، وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكى الفن، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل، وحين يستغرق فى القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيوف فليست امرأته الشرسة إلا طيفًا؛

(١) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون فى نقدهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحى الصياغة أو النواحى النفسية، مغفلين العلاقة بين الأدب الذى ينقدونه والمجتمع الذى كتب هذا الأدب له، فلا يتجاوزون فى نقدهم الشكل، أو النواحى النفسية، زاعمين أن ليس فى الأدب سوى المتعة الفنية، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التى يعيشون بها بعد أن فشلوا فى ميدان الإنتاج الأدبى. ويفتن المؤلف فى سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح.

(٢) شاعر رمزى فرنسى مشهور، ومن أشهر قصائده: السفينة الكبرى (١٨٥٤ ـ ١٨٩١).

(٣) و(٤) إيزابل رامبو هى أخت رامبو، وزوجها باترن بريشون، وقد كتبت هى مذكرات عن حياة رامبو الخاصة. وكان رامبو يراسلها.

وليس ابنه الأحدب إلا طيفًا كذلك وسيخلد هذان الطيفان مادام «كزينوفون» قد خلد صورة «كزانتيب»[1] وشكسبير صورة «ريتشارد الثالث»[2] وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم، فتمضى كتبهم، على ما يعوزها من نضج، وعلى ما تفيض به من حياة وما يحتدم فيها من معان إلى الشط الآخر، حيث يقل تأثيرها رويدًا رويدًا، فينمو فى نظره رواؤها قليلاً قليلاً، وبعد إقامة قصيرة فى المظهر تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قيمًا جديدة، وها هى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من «برجوت»[3] «وسوان»[4] «وسيجفريد»[5] و«بلا»[6] و«مسيوتست»[7] وعما قريب دور «ناتانابل»[8] و«مينالك»[9].

(١) Xantippe امرأة سقراط، وهى معروفة بشراسة خلقها معه، ولكنها بكت عليه حين موته، وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليونانى: «كزينوفون، Xénophon (من حوالى ٤٢ إلى ٣٥٥ ق. م .) فى كتابه: مآثر سقراط» Mémorables de Socrate الذى صور فيه سقراط رجلا تقيًا ورعًا.

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third وفيها يصور شكسبير شخصية رتشارد المنافق المتآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أثيمة، وارتكب جرائم كثيرة، ثم كان فريسة عذاب الضمير فى ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه، وهزمت جيوشه، وتولى بعده هنرى السابع.

(٣) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى يطلق عليها: «البحث عن الزمن المفقود». وهى شخصية كاتب برجوازى يذكر فى ملامحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس.

(٤) شخصية أدبية لـ «مارسيل بروست» أيضًا يذكرها فى أول قصة من مجموعته سابقة الذكر، عنوانها: Du côté de chez Swann وفيها يصف شخصية برجوازى مرفه تعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه فى كثير من ملامحه) وابنة سوان هذا، وتسمى جيلبرت، شخصية هامة تشغل مكانا كبيرا فى القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص: «البحث عن الزمن المفقود» سالفة الذكر.

(٥) Siegfried et le Limousim عنوان قصة للكاتب الفرنسى «چان جيرو دو» صدرت عام ١٩٢٢، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩، وهى سخرية ونقد للشعبين: الألمان والفرنسيين وما فيهما من خير وشر، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكمل الآخر. وفيها أن جنديا فرنسيا يأخذه الألمان فاقد الوعى، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة، ويبقى ألمانيا مخلصا، ثم يتعرف عليه ـ فى عراك ـ كاتب صحفى فرنسى، فيكتشف فيه رفيق صباه فى منطقة ليموزين الفرنسية.

(٦) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر، صدرت عام ١٩٢٦، وفيها يصور حب الفتاة «بلا» للفتى «فيليب» من أسرتين متعاديتين سياسيا، ويتمثل عداؤهما فى نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل فى مثلين سياسيين منشودين. وفى نفس الحبيبين تتمثل هذه العقبات التى لا سبيل إلى التغلب عليها، وفى القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين معاصرين للمؤلف. على الرغم من ميله فى القصة لحزب منهما.

(٧) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها پول ڤاليرى (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية «مسيوتست» العجيبة، ورأيه فى المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج، وما فى حياة باريس من مفاتن ومكاره.

(٨) Nathanaél شخصية أدبية فى كتاب «الغذاء الأرضى» لأندريه جيد (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) أو صدر عام ١٨٩٧، وبه يعلم «جيد» نوعًا من الخلق، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم. وذلك لكى يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته، دون جحود لكوم الخلق، وفى ذلك يقول جيد: «ليعلمك كتابى أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك»، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد، هو «ناتانايل»، ثم إلى أستاذ هو من خلقه اسمه: مينالك، والشخصية الأولى فى الكتاب هى المؤلف نفسه، والكتاب أهم ما كتب المؤلف، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧. (٩) Menalque انظر الهامش السابق.

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد فى حركاتهم، وأن يبذلوا جهد الطاقة فى الظهور منذ الآن بمظهر الموتى، كأنما وافاهم الأجل المحتوم، وقد تجلت فى هذا الباب حنكة «فاليرى»[1]، إذ إنه ينشر منذ خمسة وعشرين عامًا كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم، لهذا ارتفع فى حياته إلى مرتبة التبجيل كأنه أحد القديسين الأفذاذ، وعلى النقيض من ذلك «مالرو»[2]، فمسلكه فى نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار. إن نقادنا متطهرون[3] لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب. وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر. وإن أشد ما يثير حماستهم لهى المسائل المدروسة، والمعارك المفروغ منها، والقصص المعروفة خواتمها. وهم لا يقامرون قط على ما لا يوقنون بنتيجته، وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم، فحسبهم إذ سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة. وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى

(١) Paul Valery (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) الشاعر الرمزى الفرنسى، وهو كشعراء الرمزية، يهتم بها لغوص فى أعماق النفس، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية فى شعره، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور، وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها فى أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن، انظر مثلا مقالته: «وجود الرمزية» فى:

P. Valéry: Oeuvres, ed la Pléiale, I, P. 686-705.

ولوسائل الإيحاء الرمزية، انظر كتابنا: الأدب المقارن ثم كتابنا: النقد الأدبى الحديث.

(٢) Malraux كاتب فرنسى معاصر، ولد عام ١٩٠١، لا يهتم فى قصصه بالتحليل النفسى ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث فى صلاته المعقدة بالمجتمع وقضاياه الإنسانية والفكرية. ومن أشهر قصصه: Les Conquerants

وموقف الإنسان Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعهما الشيوعية فى الصين، ثم قصة: الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهلية فى إسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية: Temps du mepris (١٩٣٥، وكتابه «علم نفس الفن» Psychologie de l'Art (١٩٤٨ ـ ١٩٥٠) ـ فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة ـ يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه.

(٣) السخرية واضحة، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى، اعتقادًا منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له، والمتطهرون Cathares أيضًا مذهب دينى إلحادى يغالى فى الفضائل، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى، وشهر عليه البابا حربًا هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى.

أنواع من الثرثرة والترادف، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية.

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن «طبيعة الإنسان» لغوًا لا غاية له؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى. ولكنهم، طبعًا، فى كل أفكارهم مخطئون. فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة. ولكن لم نعد نعى ما قدموه من براهين، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور. فما كانوا يشهرون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال. وقد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد، بحيث أنسانا التاريخ بعض نبوءاتهم، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت، فى وقت ما، من دلائل عبقريتهم. وقد ماتت بعض أفكارهم موتًا تامًا، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعده الآن من الدروب المطروقة. ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر. وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير. وما براعة عرضها وإيجازها فى نظرنا إلا حلية وتأنق فى هندسة الألفاظ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية فى شىء. فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية فى التأليف، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند «باخ»[١]، ومثل الزخارف العربية فى قصر الحمراء.

وتهز مشاعرنا هزًا قويا هذه المظاهر الهندسية العاطفية، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا، وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفى. فقد بقيت الأفكار فيها ـ على الرغم من خلوقة جدتها على مر العصور ـ عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم. فمن وراء حجج العقل التى ذوت قيمتها نقف على حجج القلب، ونرى الفضائل والرذائل، وندرك مدى ذلك الجهد الهائل الذى يعانيه الأحياء، فالكاتب «ساد»[٢] يبذل جهده كله ليستميلنا إليه، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه فى المناقص، فليس هو سوى روح تآكلت بمرض جميل، فما أشبهه

---

(١) (Jean-Sébastien) Bach موسيقار ألمانى، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى، وألحانه الدينية تنم عن عبقرية فى غناها وانسجامها.

(٢) Sade كاتب فرنسى متمرد معروف بقصصه المصورة للرذائل، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠ ـ ١٨١٤).

بصدفة لؤلؤية. ورسالة «روسو»[1] فى المسرح لم تصرف إنسانًا عن الذهاب إليه، لكننا نتذوق أدبه اللاذع فى بغضه للفن المسرحى. وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا فى التحليل النفسى[2]. فنستطيع أن نشرح «العقد الاجتماعى»[3] بأنه وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب، ورو «روح القوانين»[4] بمركب النقص عند مؤلفه، أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى. وعندنا كتاب بهذا النحو على أفكار ينتشى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تنماع تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تخفق القلوب، وعندما يختلف اختلافًا جوهريا ما يستنبط

---

(١) عنوان رسالة «روسو» هو: رسالة فى المسرح Lettre sur les Spectacles نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة «دالمبير» D'alembert إلى إنشاء مسرح للملهاة فى «جنيف». وفى الرسالة يرمى «روسو» إلى أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة، وتنقل صورة من المدينة للناس فيها معالم المفاسد الفاتنة المغرية، على أن المآسى المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغرى بالرذيلة، وآراء «روسو» هذه تتفق وعقيدته فى فضائل الرجل الفطرى الذى يفسد كلما تحضر.

(٢) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون فى الكشف عن النواحى النفسية فى أدبه، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور، أو من حيث النواحى الذاتية المحضة، ولا عبرة عندهم باللاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحًا فى أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعى منه، وهذا الجانب المقصود من الكاتب فى تصوير أهدافه هو مدار النقد، وهو مجال الأدب الالتزامى. انظر التحليل النفسى عند الوجوديين وأثره فى الفن للمؤلف فى كتابه: «الوجود والعدم» الفصل الثانى من الباب الرابع:
L'Etre et la Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٣) Contrat Social أو العقد الاجتماعى، وكان يسمى: «إنجيل الثورة» أى الثورة الفرنسية الكبرى، نشره «روسو» عام ١٧٦٢، وفيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار، والتزم فيه كل فرد تجاه المجموع التزامًا متبادلا على التساوى، لا ميزة فيه لأحد. وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ما سماه «روسو»: الإرادة العامة المبنية على كل فرد فى ظل الوحدة السياسية، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم. وليس فيها استبداد من فرد، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية. وقد جعل «روسو» أساس الحكم هذه الإرادة العامة، وهو أساس «مشروع لأن دعامته العقد الاجتماعى، وعادل لأنه قائم على المساواة، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام. ومتين لأن له ضمانًا فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فردًا آخر، ولكنه يطيع إرادته الخاصة». وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع. وفى مقدمة «العقد الاجتماعى» يذكر «روسو» أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصورًا على العمل على تنفيذ هذه النظم. وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التى يشير «سارتر» إليها ساخرًا.

(٤) L'Esprit des Lois أو «روح القوانين» ألفه «مونتيسكيو» (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥) ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملا: «روح القوانين، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة، ومع العادات والتقاليد، ومع حال الإقليم والدين، والتجارة». وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعامة، قد أقر مبادئ حديثة فى التشريع، منها مسئولية المشرع، ومنها التسامح الدينى، ومنها الحريات العامة، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق.

من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه، حينذاك يسمون هذا الكتاب «رسالة». فروسو أبو الثورة الفرنسية و«جوبينو»[1] صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية، كلاهما أتحفنا برسالة استمالت إليها القلوب على سواء. فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر، فيحب أحدهما ويبغض الثاني. ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحدًا عميقًا مستطابًا: ذلك أنهما ماتا. وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم، وذلك لأن يقتصروا طواعية واختيارًا على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم. وهذا التعبير غير اختيارى، لأن الموتى من مونتينى»[2] إلى «رامبو» قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد، وعن غير طريق معهود. فعلى المعاصرين من الكتاب ـ فى نظر هؤلاء النقاد ـ أن يجعلوا من هذا الفضل الذى أتحفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقين ـ غايتهم الأولى التى يهدفون إليها، وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعترافات لم تصقل، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين، وحيث إنا نجد متعة فى كشف القناع عن حيل «شاتوبريان»[3] و«روسو»، وفى مفاجأتهما فى المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور، وفى تمييز الدواعى الخاصة فى قضاياهما العالمية؛ فعلى المحدثين، إذن، أن يقصدوا فى كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه المتعة لنا فليسوقوا أقيستهم، ولينفوا وليثبتوا الحجج، أو يقبلوها؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم، أما الغاية الحق فهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مقصود. وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولا من أسلحة حججهم، على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين، وعليهم أن

(١) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨٢٦ ـ ١٨٨٢م) مؤلف كتاب: «رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية» Essai sur l'Inégalité des Races Humaines، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس، وبخاصة من الألمان.

(٢) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢) مؤلف «الرسائل» وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثنايا تناقضه فى طبيعته مع نفسه، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم. وعنده أن فن الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحيها المرء من الذوق السليم وروح التسامح.

(٣) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨). ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى «روسو» أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفية التى يصورانها شعوريًا ولا شعوريًا فى أدبهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية التى يعيبها هنا المؤلف.

يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحدا بعينه أو فى حقائق جد عامة[1]، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفًا.. وأما عن الأفكار فعليهم أن يضفوا عليها مظهرًا من العمق، لكنه ليس إلا مظهرًا فحسب، وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحًا بما يكتنفها من أحداث: كطفولة بائسة، وكصراع الطبقات، وكالحب غير المشروع. ولا ينبغى أن يتوغلوا جادين فى ميدان التفكير، فالفكرة تطمس جانب الإنسان، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا، إن دمعة خالصة من الدموع ليست من الجمال فى شىء، بل هى مثار ضيق، والإمعان فى سوق الحجج مثار ضيق كذلك كما رأى ذلك «ستاندال»[2] وطريق القصد فى نظرهم إنما يكون بسوق الحجج بحيث تكمن من ورائها الدموع. فالأقيسة تنتزع من الدموع ما فيها من ابتذال، وكذا الدموع ـ بما توحى به من منشئها العاطفى ـ تنتزع من الأقيسة ما فيها من تطاول. وبذا لا يبلغ تأثرنا مداه، كما لا نصل بوجه إلى درجة الاقتناع. ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التى نجدها، كما هو معلوم، فى تأملنا لكل عمل فنى وهكذا يريدون أن يكون «الأدب الحق» و«الأدب الخالص» ذاتية تتجلى فى صنوف من الموضوعية، وحديثنا لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت، وفكرة هى فى نفسها جدال دائم، وعقلا ليس سوى قناع للجنون، وشيئًا خالدًا تتوهمه الأفهام فى لحظة عابرة من لحظات التاريخ، ولحظة تاريخية تحتوى ـ بما عمرت به جوانبها الخبيئة من معان ـ على نموذج الإنسان الخالد، وتعليما خالد القيمة صادرًا عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم.

فالرسالة التى يريدون الكاتب على أدائها ـ كما يتضح مما أسلفنا من شرح ـ هى روح صارت شيئا من الأشياء. روح! وماذا نصنع بتلك الروح؟ نتأملها عن بعد فى هيبة. ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة. ولا تسمح التقاليد إلا فى بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم. وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جوالة تقتنى بثمن ضئيل. فمنها روح الشيخ

(١) لا يؤمن الوجوديون بجدوى الحديث عن الأفكار العامة، فالعدل فى ذاته معنى غامض. وباسمه قد يرتكب الظلم، ولكن العدل يتضح حقًا فى موقف معين خاص، وكذلك الحرية، والوطنية. ولهذا يدعون الكتاب أن يتخذوا موقفا خاصا من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم. وسيزداد هذا المعنى وضوحًا فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب.

(٢) Stendhal كاتب وناقد فرنسى (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢م) ذو ذوق رومانتيكى، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفى ساخر أحيانا. وإلى جانب قصصه ألف كتاب: «راسين وشكسبير».

الطبيب «مونتينى». ومنها روح «لافونتين»[1]، ومنها روح «چان چاك»[2]، ومنها روح «چان بول»[3] ومنها روح «جيرار»[4] الممتعة. والفن الأدبى هو اسم مجموع الأعمال التى تجعل هذه الأرواح طيعة مسالمة. وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطالبين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التى ينفقونها جميعًا فى المشاغل الخارجية، لكى يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم. ومجال الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه: فمن ذا الذى يظن أن «مونتينى» جاد فى شكه فى رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاش الطاعون بمدينة «بورد»؟ ومن ذا الذى يثق فى صدق عاطفة «روسو» الإنسانية مادام قد وضع أولاده فى ملاجئ؟ ومن ذا الذى يحفل بحرية الخواطر الغريبة فى كتاب «سيلفى»[5]، مادام جيرار دى نرفال كان مجنونًا؟ وفوق هذا فالناقد المهنى يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصلة بين «باسكال»[6] و«مونتينى». وهو لا يقصد من هذا إلاَّ بعث «باسكال» و«مونتينى» إلى الحياة من جديد، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال

(١) La Fontaine (١٦٢١ ـ ١٦٩٥) شاعر كلاسيكى فرنسى، مشهور بقصصه على لسان الحيوان، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف فى دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبى يرتقى فى إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية «لافونتين» من قصصه على لسان الحيوان.

(٢) يقصد چان چاك روسو. وقد سبقت الإشارة إليه فى هامش ص٣١ ـ ٣٢ من هذا الفصل.

(٣) Jean Paul كاتب رومانتيكى ألمانى (١٧٦٣ ـ ١٨٢٥). وقد حاول فى إنتاجه الأدبى أن يعبر عن أدق خلجات النفس فى منطقة اللاشعور، وقد شرحنا كثيرًا من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية فى كتابنا «الرومانتيكية».

(٤) جيرار دى نرفال (١٨٠٨ ـ ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكى، وفى شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه فى أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه: «إنه العقل الذى يملى عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات». ومن قصصه «سيلفى» و«أورليا» وبهما احتفل السيرياليون، إذ فيهما تتدفق الأحلام فى مجال الواقع، وتمحى الحدود بين المنطقتين. انظر الهامش اللاحق.

(٥) عنوان قصة لجيرار دى نرفال، نشرت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets وموضوع قصة «سيلفى» هو حب جيرار لأورليا الممثلة، وهو حب لم يستطع أن يبوح به لها، وتدور أحداث هذا الحب فى أحلام يقظة تتراءى فيها الأشخاص كالأطياف، وينتهى بزواج «أورليا» من آخر، وسلوا «جيرار» عنها قبيل موته فى الفترة التى كان قد انتابه فيها الجنون، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه. ثم كتب قصة «أورليا» وهى تكملة وتفصيل لقصة «سيلفى»، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة، مما اتخذه السيرياليون أساس مذهبهم، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشرت إلى مغزاها فى فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين انظر كتابى «الرومانتيكية».

(٦) Pascal (١٦٢٣ ـ ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين فى رسائله. وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى. وقد نبه إلى مبدأ النسبية فى الأخلاق والعادات، ولهذه وجوه شبه عامة بينه وبين «مونتينى» كما هو فى رسائله وسترى أن بعض أفكار «باسكال» قد حبذها الوجوديون.

«مالرو» و«جيد»[1] إلى عالم فناء لا بعث لهم منه. وحين تتابع المتناقضات فى حياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلهما كليهما غير ذات جدوى، وعندما تتمخض رسالة الكاتب - على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يتوصل إلى مداه - عن هذه الحقائق المعروفة. «أن الإنسان ليس بطيب ولا بشرير» وأن «الحياة الإنسانية مليئة بالآلام»، وأن «العبقرية ليست إلا مصابرة طويلة»، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى فى نظرهم من هذا العمل المشئوم؛ ويستطيع القارئ أن يصبح هادئ النفس وهو يلقى بكتابه: «ليس كل هذا سوى أدب».

ولكن بما أنَّا نرى فى الإنتاج الأدبى مشروعًا من مشروعات الخلق، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا فى كتبنا، وأنه حتى لو خطّأتنا الأجيال المقبلة، فليس ذلك سببًا لكى نضلل نحن منذ الآن أنفسنا، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون «التزاميًا» فى كل ما يكتب، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دورًا سلبيًا مسفًا بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة، على حدة، من محاولات الوجود؛ إذن فعلينا - نتيجة لهذا كله - أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين: لماذا نكتب؟

---

(١) وقد كان أندريه جيد حيًا حين كتب «سارتر» كتابه الذى نترجمه، وكان أندريه جيد فى كل ما كتب يبحث دائمًا عن السعادة والحقيقة من حيث هى، محتقرًا المزاعم الخلقية، قاصدًا وسيتحدث «سارتر» عنه فى أدبه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب.

تعليقات على الفصل الأول
ما الكتابة؟

[١] بصفة عامة على الأقل. ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر فى محاولته أن يكون رسمه موضوعًا، وعلامة ذات دلالة فى وقت معًا.

[٢] أعبر هنا بكلمة «خلق» لا بكلمة «محاكاة» وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne، وواضح أنه لم يفهم شيئًا مما كتبت، وأنه فى جداله يصارع أطيافًا من خلق أوهامه.

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاى Bataille فى كتابه: التجربة الباطنية:
L'Expérience Interieure

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شىء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة.

الأصل فى الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة[1]، فى حين يرسم النثر صورته[2] فالعمل الإنسانى الذى تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس فى أحد معانيه سوى وسيلة، فهو يمضى غير مدرك فى نفسه، إذ العبرة بنتيجة: إذا مددت يدى لآخذ القلم، فليس عندى غير وعى عابر ومبهم بحركتى، والشىء الذى أرى هو القلم فالمرء فى صلته بعالمه تستلبه الغايات. والشعر يعكس هذه الصلة، إذ يصبح العالم - بما فيه من أشياء - غير جوهرى، بل تعلة للعمل الذى هو غاية فى نفسه. فها هى ذى الكأس لكى تميس الغادة الهيفاء فى حركتها الرشيقة فتملؤها. وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور فى صراع الأبطال. وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل، فتجرد منها، صار فى نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص. على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات فى محاولاته، فإنه بقى حتى القرن التاسع عشر فى وفاق مع المجتمع فى

(١) كما فى أسطورة البطولة فى الملاحم، كما سيذكر المؤلف بعد قليل.
(٢) فى القصة فى معناها الحديث، وفى المسرحية: إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف.. من وراء محاكاة الواقع فى صورة من صوره. فالنثر فى جوهره نفعى، فى معنى النفع الاجتماعى.

جملته، فمع أنه لم يستخدم اللغة فى الغرض الذى قصد إليه النثر، قد أولى هذا الغرض ثقته، شأنه فى ذلك شأن الناثر.

وعندما نشأ المجتمع البرجوازى، كون الشعراء والكتّاب جهة واحدة للإشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء. وبقى عمل الشاعر محصورًا دائمًا فى خلق أسطورة الإنسان، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذى كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة. فالإنسان فى تلك الأسطورة هو دائمًا الغاية المطلقة، ولكن الشاعر ـ بنجاحه فى محاولته ـ قد غاص فى وهطة مجتمع نفعى. فالباعث الأول لعمله ـ ذلك الباعث الذى أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو، إذن النجاح بل الإخفاق. وحين يقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التى لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافى الدخيلة. وظل العالم غير جوهرى لديه، ولكنه ظل أمامه فى الوقت نفسه تعلة للإخفاق.

والغاية من الشىء هى إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه، على أنه ليس القصد هو التحكم فى إقحام الإخفاق والدمار فى مجرى حوادث العالم، بل الأحرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواهما، كل محاولة إنسانية ذات وجهين: نجاح وإخفاق فى وقت معًا، وليس المنطق ـ فى صورة الديالكتية ـ كافيًا للتفكير فى المحاولة، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة. سأحاول يومًا أن أصف حقيقة ذلك الشىء العجيب ـ ألا وهو التاريخ ـ لأبين أنه ليس «ذاتيًا» وليس على وجه الدقة «موضوعيًا». فمنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شىء مضاد للديالكتية، مع ذلك ديالكتيًا. بل يرى الرجل العملى أحد الوجهين، ويرى الشاعر الآخر عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة، وعندما تخفق المشروعات، ويضل الجهد، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة، لا سند له ولا معالم، ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة، لأنه قاهر هدام للإنسان، وكما أن العمل فى كل حالاته يدعو إلى التعميم، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها[1] الفردية، ولكن إذا قبلنا

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها، فى حين نظل ـ فى حالات النجاح، وفى الأحوال العادية للحياة ـ غير عابئين بهذه الخصائص. فكثافة الأشياء وتوعدها لنا، وتعويقها لما نريد، كفيلة بتنبيهنا إلى ما لها من خصائص. وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات. وبدونه تتشابه الأشياء، كما يتشابه الناس فلا ندرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة فى فهمها حق الفهم.

الأمر على وجهه الآخر وجدنا ـ كما هو متوقع ـ أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو مماراة لهذا العالم وتملك له فى وقت معًا: مماراة، لأن الإنسان أسمى مما يقهره، فهو لا يجادل فى الأشياء ناظرًا إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد، ولكنه ـ على العكس من ذلك ـ يجادل فيها فى أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود، وهى حدود وجوده المقهور. فالإنسان بمثابة تأنيب فى ضمير العالم. والإخفاق أيضًا تملك، لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آلة إخفاق، وتنفذ إلى جوانبه ـ والحالة هذه ـ غائبة غامضة، هى مقياس يفيد فى تقويمه، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان. وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة. وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر، بل لأنه فى نفسه يترجح[1] ويتحول فمثلا تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر. فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعانى، وكان نقل المعانى إلى الآخرين مستحيلا، فكل كلمة، إذن، تستر مدلولها[2] الفردى، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شىء آخر غير الكلمات لنقل المعانى، ولكن بما أن النقل قد أخفق فى النثر، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشىء الخالص الذى يتعذر إيصاله إلى الآخرين. وهكذا يصبح الإخفاق فى التعبير إيحاء بالمعانى المتعذر نقلها. وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك النزيه للكلمات. ونجد وصف محاولتنا هذه فى الصفحة السادسة[3] عشرة من الصفحات التى قدمنا بها لهذه الدراسة. ويزيد الأمر

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد.

(٢) لأن الكلمات فى ذاتها عامة تخفى الجانب الفردى للأشياء. فمثلا إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية، وكذلك الشجرة، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم، فيقال اللاعب رقم كذا مثلا.

(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التى نترجمها بمقدمة عنوانها: تأميم الأدب، ولم نترجمها لأنها لا تدخل فى دراسة «ما الأدب ؟» التى اقتصرنا على نقلها. وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة فى مجلة الكاتب المصرى ـ وفى الصفحة التى يشير المؤلف إليها يذكر أن الأدب الذى يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنسانى، يوصف الخير فى ذاته أو الوطنية أو الحرية فى معانيها المطلقة مثلا، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره. لأنها فى حالة تجديدها هزيلة لا تؤثر، ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بيانا ليس فيه (فإذا تحدثنا مثلا عن إنصاف المظلوم مبدأ عاما لم ينكر ذلك أحد، فى حين لو خصصناه بإنصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقين، وتميزوا عن أصدقائها..) فالجرى وراء المبادئ مجردة عن العصر ـ تعللا بالخلود ـ وهو يبعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التى يجب ألا يتخلى عنها على مر العصور. وفى ذلك يتجلى وعى العصر، ووعى الإنسان بحقيقته فى عصره نفسه، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق.

وضوحًا إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويمًا مطلقًا، وهو ما يبدو لى الأصل فى مسلك الشعر المعاصر ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة فى المجتمع. ففى المجتمع الموحد الاتجاه أو الدينى، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى التعويض عنه. أما المجتمع الأقل توحدًا فى الاتجاه والأوغل فى فصله بين الدين وأمور الحياة ـ كما هى الحال فى ديمقراطيتنا المعاصرة ـ فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق فشأن الشعر شأن من يربح بسبب خسرانه. والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح. وأكرر أنى إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر. ففى التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل فى موضوعى شرح صلاتها بشعرنا. فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر، فإننا نقول: إن الشاعر يخسر بوصفه إنسانا ويكسب بوصفه شاعرًا. وهذا هو سر ضياعه، وسر اللعنة[1] التى يحمل دائمًا طابعها، والتى يعزوها دائمًا إلى تدخل ظروف خارجة، فى حين هى اختياره المحض، فليست نتيجة لشعره، ولكنها أصله ومنبعه. فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان. وهو يرتب أموره ليخفق فى حياته الخاصة، كى يتخذ من إخفاقه الخاص ـ بوصفه فردًا ـ شاهدًا على الإخفاق الإنسانى بعامة. والشاعر يجادل أيضًا، شأنه فى ذلك ـ

(١) «الشعراء الملعونون» أو «العقلية الانحلالية» L'esprit décadent من الصفات التى أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠. والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها. فقد ألف الشاعر الرمزى فرلين كتابًا بعنوان الشعراء الملعونون Les poétes Maudits عام ١٨٨٤، يؤرخ فيه لشعراء أعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم، ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة: Bénédiction أول قصائد زهور الشر، ديوان الشاعر «بودلير». وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقترفه أو يصمه به المجتمع منذ ولادته. وهو ضحية، ولكنه يريد أن يكون ضحية، ويجد فى ذلك نوعًا من المتعة يبرر تمرده وشكواه، ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكى إدجار ألان پو يقول: «ألا توجد، إذن، أرواح مقدسة، وقفت حياتها على نوع من العبادة، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها؟». وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية ـ مثل «هوجو» و«فينى» ـ فى الشاعر نبى العصور الحديثة، يتقدم ركب الإنسانية، إذا بودلير ـ والرمزيون بعده ـ يرون الشاعر ضحية، وأنه غريب عن كل ما يحيط به، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة «الألباتروس» لبودلير) وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم انحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد، ويقول «فرلين» فى قصيدة سونيتا من قصائده: «أمثل الإمبراطورية فى نهاية انحلالها». وهؤلاء طابعهم العام السأم والاشمئزاز من كل ما حولهم، وفى الوقت نفسه ينفرون من كل تبذل أو إسفاف ويقول فرلين: «كلمة الانحلاليين stnedaced تستلزم لدينا أفكارًا صافية دقيقة لمدنية فى أوجهها، وثقافة أدبية عالية، وروحًا جديرة بصنوف المتعة المتوثبة...» وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة، فاخترعوا ألفاظًا وجددوا فى معانى ألفاظ قديمة، ولجئوا إلى وسائل الإيحاء التى تحدثنا عنها فى كتابنا: النقد الأدبى الحديث، ثم فى كتابنا: الأدب المقارن.

كما سنرى بعد ـ شأن الناثر، ولكن الجدال فى النثر يتم باسم نجاح أكبر، فى حين أنه فى الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نص.

[٥] من البديهى أن فى كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر، أى بعض مظاهر نجاح. والعكس صحيح: فأكثر أنواع النثر جفافًا يحتوى على شىء من الشاعرية، أى أنواع إخفاق، فليس هناك من ناثر ـ مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن ـ يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول. فهو دائمًا متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه. فكل جملة من جمله بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لهما. وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها. وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى أسرار كلمة من الكلمات، كما وضح ذلك بول فاليرى وعلى هذا تستخدم كل كلمة فى معناها الواضح المصطلح عليه، وفى الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعًا من الغموض. وأكاد أقول: إنها تستخدم كذلك لهيئتها، وهذا ما تهتز له مشاعر القارئ أيضًا. ولم نعد ـ بعد ـ فى مجال التعبير المصطلح عليه، بل فى مجال الفيض والصدفة فالوقفات التى تتخلل النثر وقفات شعرية؛ إذ هى معالم لحدوده. ولأجل أن أكون واضحًا كل الوضوح، اقتصرت فى شرحى على الطرفين المتناقضين: حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص. ومهما يكن من شىء فلا ينبغى أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية. فإن الناثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم، وتقع فى الفراغ. وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو للتعليم، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية، بيد أنها محددة.

الفصل الثانى

لمـــاذا نكتـــب ؟

نقاط الفصل الثانى:

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتّاب جميعًا ملتزمين وغير ملتزمين، وهى أساس المطالبة بالالتزام ـ فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشافها، بمعنى أنه لا يوجدها ـ أما فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له، لأنه هو الذى أنتجه ـ لا يرى الفنان عمله أبدًا غريبًا عنه، لأنه مصدره، وليس فيه عنصر مفاجأة له، لأنه جزء من ذاته، وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له ـ الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته.

عمليـــة القـــراءة: هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى ـ الكاتب لا يقرأ ما يكتبه فى معنى القراءة المقصودة من الخلق الفنى، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتشف جديدًا، وفى القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهى التى لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب، لأنه فى عمله ذاتى دائمًا ـ القارئ هو الذى يضفى على العمل الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة، وفى هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبى كأنه موجود طبيعى، أى إن العمل الأدبى حتمى يفرض على القارئ مقوماته ـ العمل الأدبى لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات ـ جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب ـ رد المؤلف على الفيلسوف «كانت» فى اعتداده بجمال الفن غاية فى ذاته، وقد أوجزت هذه النقاط الهدف الغائى للفن هو بحد نظام العالم، وهو هدف موكول بعملية القراءة ـ معنى الطرب الفنى الذى يكتمل به العمل الفنى، وهو يعوق، برهة، دعوة الكاتب المبنية على إثارة العواطف الحرة الكريمة، لا إثارة الحقد والبلبلة ـ المعانى الإنسانية المطلقة تتراءى كالأفق من وراء تصوير المواقف الخاصة ـ الجيدة فى الفن مستحيلة ـ تعاقد الكاتب والقارئ تعاقدًا أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشدان إيقاظ الوعى العالمى ومحو المظالم ـ فى أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق ـ العمل الأدبى فى جوهره بمثابة شهادة بالثقة فى حرية الناس ـ تملق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبى ـ كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه خطر يهدد الكاتب فى وجوده الفنى نفسه..].

لكل وجهة. فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب. ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية، أو بالجنون، أو بالموت، كما يمكن التغلب بقوة السلاح فلماذا، إذن، يختار المرء الكتابة دون غيرها، فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف. وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من «التزام» الكاتب.

كل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة «كاشفة» أي إن بها وحدها يتحقق الوجود، أو بعبارة أخرى: الإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء[1] ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثولها فيه فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء، وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي اختفى من الواقع منذ آلاف السنين[2] مع هذا الهلال أن التربيع، وذلك النهر الأدكن، وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض. وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد. ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر، ظل المنظر - دون شاهد - قابعًا غائصًا في ظلام المجهول[3] أي إنه يظل موجودًا

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان. فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملا إلا بعملية الإدراك، أي بالعملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته وظاهرات هذه الأشياء. والوجود الحق خاص بالإنسان. أما الأشياء فوجودها عملا متوقف على وعي الإنسان لعلاقاته المتعددة بها. أي إنها بمثابة الامتداد لذاته. انظر مثلا: G. Marcel. Journal Métaphysique p. 15-18. وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامي محيي الدين بن العربي في أن المدرك هو الذي يوجد الموجودات بتصورها - انظر محيي الدين بن العربي: ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، طبعة بيروت سنة ١٣١٤هـ، مقدمة.

(٢) إنما يضرب «سارتر» النجم الذي اختفى مثلا ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوؤها إلينا، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثماني دقائق وثماني عشرة ثانية، أي إنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها؛ وكذلك حين تغرب تختفي في الحقيقة، ولكنا نظل نراها - وهي مختفية - نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوئها بعدها. وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر مما بيننا وبين الشمس، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لابد منها لاختفاء ضوئه عن عيوننا.

(٣) يرى «سارتر» أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن ينبه إلى ان هذه الظاهرات التي بها ندرك الأشياء، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا في ظاهرات، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك، وهو أساس عملية الإدراك، ويسميه «سارتر» الوجود المتعدي حدود الظاهرة، أو الوجود المتعالي.

انظر: J.P. Sartre: L'Être et le Néant, P. 17, 27.

مجهول الوجود. ولن يبلغ الجنون بإنسان أن يعتقد أن المنظر فى هذه الحالة يصير معدومًا، وإنما العدم مصيرنا نحن. وستظل الأرض على حالتها حتى يأتى وعى آخر يوقظها. وهكذا يضاف إلى وعينا الذاتى بأننا «مكتشفون» وعى آخر: هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف.

أحد الدواعى الأساسية للخلق الفنى يتمثل حقًا فى حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم. فإذا سجلت ـ فى لوحة مرسومة أو مقالة ـ ملامح وجه فى منظر اكتشفته من مناظر البحر أو الحقول، فأحكمت الصلة بين أجزائه، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه، فعندى ـ فى هذه الحالة ـ وعى بأنى أنتجت هذا المنظر بأجزائه، أى إنى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقت، ولكن الشيء الذى خلقته فنيًا هو الذى يستعصى على هذه المرة: إذا لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن[1] فالخلق بمنزلة الشيء غير الحتمى[2] بالنسبة إلى القوة التى خلقته. فمن الواضح، مبدئيًا، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان ـ حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كامل الخلق ـ هو لدى منتجه موضوع نظر دائم: يستطيع دائمًا أن يغير هذا الخط فى اللوحة، أو هذه الصبغة، أو هذه الكلمة، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضًا على منتجه. وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلاً: «متى أعد اللوحة من لوحات رسمى كاملة؟» فأجابه الأستاذ: فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشًا قائلاً فى نفسك: أنا الذى فعلت هذا؟!».

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبدًا، لأن هذا يقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج. وبديهى أن وعينا بما أنتجنا لا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا[3] المنتجة. إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الخزف أو النجارة، فنحن نعمل طبقًا لنماذج موضوعة، حدد الآخرون لنا استعمالها.

وهذا ما ينطبق عليه «فكرة الناس» الشهيرة فى فلسفة هيدجر[4]، لأن الآخرين

(١) أى إن الاكتشاف غير الخلق، فهما عمليتان ثانيتهما تالية للأولى، فالاكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشيء أو منظر مثلا؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره.

(٢) أى إنه لا يفرض نفسه على منتجه، إذ هو موضع نظر منه، ومجال تغيير دائم.

(٣) أى إننا لا نرى العمل غريبًا عنا وكلما كنا مصدر إنتاجه فى جملته ودقائقه، فليس فى العمل الفنى إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه.

(٤) Martian Heidegger فيلسوف ألمانى معاصر، ولد عام ١٨٨٩، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا، و«فكرة الناس» فى فلسفته يعبر هو عنها بالضمير «هم»، وفيها ينعى على من يزيفون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون، بدون رأى أو فكرة.

هم الذين يشتغلون بأيدينا. ويمكن في هذه الحالة، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة نحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها. ولكن إذا كنا نحن مخترعي قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييره، وإذا كان منبع الإنتاج منبجسًا من أعماق القلب، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقًا سوى أنفسنا في عملنا، لأنا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها نحكم عليه، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا. وحتى لو اقتصرنا، في هذه الحالة، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغير، فلن نفيد هذا المرح وهذا الحب لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه، ولن تصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبدًا بالنسبة لنا، فمعرفتنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها. وتظل هذه الوسائل اكتشافًا قيِّمًا، ولكنه ذاتي، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية. فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد كأنه نتيجة. وهكذا في عملية الإدراك، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمي، والمدرك غير حتمي[١] ثم إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية في الخلق الفني ويحصل عليها، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنيًا هو الشيء الحتمي بالنسبة إليه[٢].

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق. وذلك أن العمل الأدبي خذروف عجيب لا وجود له في الحركة. ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى: القراءة. وهو يدوم مادامت القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق. فالكاتب إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه[٣]، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذي صمم. والمرء حين يقرأ في حال تنبؤ وانتظار؛ فهو يتنبأ بنهاية الجملة. وبالجملة، التالية وبالصفحة بعدها، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها. فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض، ومن أحلام متلوة بيقظة، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء

(١) هذه هي مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها في هامش الصفحة السابقة رقم١، وفيها يبدو الشيء المدرك أو المكتشف حتميًا يفرض نفسه على من أدركه.

(٢) هذه هي المرحلة الثانية؛ مرحلة الخلق الفني، وفيه يصير الإنتاج ـ الذي هو في الأصل صورة للشيء المكتشف ـ غير حتمي بعد خلقه فنيًا، أي إنه لا يفرض نفسه على منتجه، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك في مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفني.

(٣) لأن الكاتب لا يكتشف جديدًا بقراءته ما يكتب، إذ هو ذاتي فيما ينتجه، أي أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له. فلا يمكن أن تثير القراءة في نفسه شعورًا غير الذي أودعه في موضوعه من قبل وكان هو مصدره ـ وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقة مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه.

سباقون على الجمل التى يقرءونها، يتقدمون فى ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار فى بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا فى القراءة، وينكص من صحيفة لأخرى مكونًا الأفق المتحرك للعمل الأدبى. وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل، لا تتحقق الموضوعية فعملية الكتابة إذن، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة. قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه، ولكنه لا يراها القارئ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها. وليست وظيفته هى الوقوع بعينه على النائمة المنتظرة للقراءة كى يوقظها بنظراته، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية. وفى الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحت. والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئا سوى ما ترتكبه اليد من أخطاء هينة. فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب؛ لأنه بصدد مشروع يقوم به. وكثيرا ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره، أو كما يقولون: ينتظر الإلهام. ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنسانًا آخر. فإذا تردد الكاتب فهو فى تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد، وأن عليه هو أن يصنعه، وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر فى هذا المصير، أو أنه لم يحزم فيه برأى، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء، على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ فى هذه المائتى صفحة التى تفصله - بما شحنت به من سطور - عن الغاية. فالكاتب - فى أى موضوع من كتابه - لا يلتقى إلا بإرادته وبمشروعاته، وبما يعلمه بعبارة أوجز: لا يلتقى فيه إلا بنفسه هو، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو، أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه فى حرز منيع المنال[1]، لأنه لا يخلقه لنفسه. فإذا استعاد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة، إذ قد فات أوانه، فمهما يكن من شىء فلن تتبدى لعينيه الجملة التى كتبها شيئا خالصا من الأشياء قد يذهب فى قراءته إلى أبعد حدود «الذاتية»، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود. نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها، ولكنه الأثر الذى يحدث فى نفوس الآخرين. يستطيع الشعور[2] به. فلم

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعيًا - كالقارئ الآخر - فى تصفحه لما خلقه بنفسه.

(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين: فالشطر الأول هو الإدراك، أى إدراك الإنتاج الفنى، أو اكتشافه، وفى هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ فى موقف يشبه موقف الكاتب فى مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنيًا لها، فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارئ شيئا حتميًا، أى يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك. وفى القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفنى ومؤلفه على أنهما حتميان أى مفروضان، وبعبارة أخرى: ينظر إليهما موضوعيًا. أما الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه، أى إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه فى صورة من الصور بناءً على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه.

يكتشف «بروست» قط حب كارلوس[1] الجنسى الشاذ، لأنه هو الذى أراده أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه. فإذا اتخذ كتاب ما فى نظر صاحبه يوما مظهر «الموضوعية» فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم، فنسيه وأصبح غريبا عنه بتفكيره، وربما لم يعد قادرا على كتابه. وهذه هى حال «روسو» حين استعاد قراءة «العقد الاجتماعى» فى آخر حياته.

إذن، ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه، وإلا كان ذلك أروع فشل. وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق، فمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة[2] فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى. ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملا موضوعيا. وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس. ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها. وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ. فتعاون المؤلف والقارىء فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معا. فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم.

وتبدو القراءة حقا عملية تركيبية للإدراك والخلق [١]، وهى تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معا. فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة متعال[3]، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة. والمؤلف كذلك حتمى لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود)[4] بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق[5] (أى إنه ينتجه).

(١) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى عنوانها: «البحث عن الزمن المفقود» وسبق ذكرها. وكارلوس ذو ثقافة عالمية، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل. وهذه الشخصية تشغل مكانًا هامًا فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها:
Sodome et Gomorne ثم فى القصة الخامسة منها، وعنوانها: La Prisonniére.

(٢) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما العمل الفنى. وهذه فكرة أطال فى شرحها ديدور ثم بندتوكر وتشبه وشرحناها فى كتابنا: النقد الأدبى الحديث.

(٣) أى أن له وجودًا فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه، شأنه فى ذلك شأن الأشياء، انظر فى صدر هذا الفصل.

(٤) على نحو ما نوجد الأشياء بإدراكها، انظر الهامش المشار إليه فى الرقم السابق.

(٥) أى يجعل منه شيئًا مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءاته.

وموجز القول: إن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه، فهو يكتشفه فى الخلق، ويخلقه بهذا الاكتشاف. حقًا لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء. فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعبا أو أحمق أو مضطرب الفكر، أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة فى العمل الأدبى، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع فى نفسه كما تتقد النار. وفى هذه الحالة يعى بعض الجمل التى تتراءى لعينيه فى ظلام الغموض، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ فى خير حالاته، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية. وتتمثل هذه الصورة فى القضية التى يريد الكاتب نفيها أو إثباتها، أو فى الموضوع، أو فى المعنى العام. وهكذا، منذ البدء فى القراءة، لا يبقى المعنى محصورا لديه فى الكلمات، ولكن المعنى هو الذى مكنه من كل كلمة منها. وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبى يبرز إلى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل إلى حصره فى نطقها، ولكنه طبيعة ـ على النقيض من ذلك؛ إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات. وبذا يمكن قراءة مئات الألوف من الكلمات التى يحتويها كتاب، كلمة كلمة، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبى. فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات، ولكنه فى مجموعها العضوى[1] ولن يتيسر للقارئ شىء إذا لم يكن بحيث يستطيع، دون عون يذكر، أن يزج بنفسه فى القراءة وهو فى مستوى صمت التأمل فيها يقرأ، أو بعبارة أوجز: إذا لم يخترع هذا الصمت، فينزل فيه منازلها الكلمات والجمل التى أيقظها وثبتها[2]. فإذا قيل لى: إن الأجدر أن تسمى هذه العملية اختراعًا جديدًا أو اكتشافًا، أجبت، أولا، بأن مثل هذا الاختراع الجديد ـ من جانب القارئ ـ عمل يساوى فى جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف، ثم إنه لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه، فهنا بخاصة لا يمكن أن يقصد

(١) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التى تعين على فهم جزئياته، إذ تكون الكلمات فى هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة فى بنية العمل الأدبى.

(٢) فى أدب القصة والمسرحية ـ فى العصر الحديث، وبخاصة فى أدب الوجوديين ـ لا يتدخل المؤلف تدخلا سافرًا بالشرح والتعليل، بل يعرض الموقف الخاص فى صورة مشكلة ذات شعب كثيرة، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشد حيال الموقف، ولكن مجرد إيحاء تتراءى نتيجة للتفكير العميق فى سلوك شخصيات القصة أو المسرحية. ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة فى خلق القصص أو المسرحيات، إذ يأبى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارئ طعامًا ممضوغًا، بل يتركونه أمام الموقف، موزع الفكر فى اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروغة، ليهتدى فيها بنفسه. وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة فى الفصل الرابع، وانظر أيضًا كتابى: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث.

إلى اختراعه من جديد، ولا إلى اكتشافه، لأنه إذا كان الصمت الذى تحدثت عنه هو حقا غاية كل مؤلف، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط إذ إن صمت المؤلف «ذاتى» وسابق على لغة تأليفه، فهو صمت يتمثل للمؤلف فى غيبة الكلمات، هو صمت الإلهام الطبيعى الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات. على حين صمت القارئ محصور فى الموضوع. وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت فى الأجزاء التى أغفل المؤلف تفضيلها عن عمد. وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقا للمؤلف بهذا الإغفال، حتى إنها لا معنى لها إلا فى أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة. على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع، وهى التى تكسبه مظهره الخاص به. ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة فى العمل الأدبى، بل إذا راعينا الدقة قلنا: إنها غير قابلة للتعبير عنها. ولذا لا يصادفها المرء فى لحظة محددة من قراءته، فهى فى كل مكان ولا مكان لها[1]. فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة «مولن الكبير»[2]، ولا عن كبرياء العناد فى قصة «أرمانس»[3] ولا عن درجة الواقعية الحق فى أساطير «كافكا»[4] وعلى القارئ ـ كى يخترع كل هذا ـ أن يتجاوز دائما حدود ما يقرأ، لاشك أن المؤلف يدله على الطريق، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل. والمعالم التى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه، ثم عليه ـ بعد ذلك ـ أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها، وجملة القول: إن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف، فمن جهة قد يعد

---

(١) لأن العمل الأدبى أساسه الإيحاء لا الأمر، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبى أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطابية فى قصصهم ومسرحياتهم، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم، وإلى ما يسمى الإضمار التصويرى أو المادية التصويرية، ليتركوا القارئ فى فجوات يملؤها بفطنته، وهى مثار الإيحاء، انظر كتابى السابق الذكر.

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسي ألان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣، والشخصيات فيها سجينة الأحلام، وهى ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء انحدر منها أبدًا.

(٣) Armance قصة للكاتب الفرنسي ستاندال (١٧٨٣ – ١٨٤٢)، ظهرت عام ١٨٢٧، والشخصية الأولى هى شخصية (أو كتاف) الذى يحب قريبته أرمانس، ويظل الحب بينهما غامضًا تشويه الشكوك، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوساوس، فيتزوجان، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به، فيرحل ليشترك فى حرب اليونان ويموت هناك.

(٤) Frantz Kafka - كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣ – ١٩٢٤) ويكشف فيما يكتب عن جانب العجائب فى الوجود الإنسانى، ويختلط فى كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور.

الجوهر الوحيد حقا للعمل الأدبى هو «ذاتية» القارئ، فانتظار «راسكو لنيكوف»[1] هو انتظارى أنا الذى أعيره إياه، وبدون هذا الجزء من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة. وحقده على عضو النيابة الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته. ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحقد الذى أحمله له بوساطة «راسكو لنيكوف»، وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقا ذا لحم ودم. ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجتذبها، فكل كلمة طريق للتعالى، إذ هى تشكل عواطفنا وتغذيها وتعزوها إلى شخص خيالى مهمته إحياؤها فينا، وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع، لأنه يمنحها إطارًا وأفقًا، فكل شىء بالنسبة للقارئ موضع نظر، كما أن كل شىء قد فرغ من النظر فيه، وإنما يتحقق وجود العمل الأدبى على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ. وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه، يظل على علم بأنه يستطيع دائما أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قراءته، ممعنا فى تعمقه قراءة وخلقا، وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ ـ على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل «موضوعى» ـ هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به «كانت» الذات الإلهية.

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام ما بدأ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثنايا وعى القارئ، إذن كل عمل أدبى دعوة. فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى الوجود «الموضوعى» ما حاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فإذا

(١) الشخصية الرئيسية فى قصة «الجريمة والعقاب» للكاتب الروسى: دستوفسكى (١٨٢١ – ١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهبًا لفكرة تؤرقه من جانب مرابية تظلم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة المعوزين، ويدور فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المرابية، ليساعد بمالها المعوزين، ومن هؤلاء أخته. ويبرر لنفسه ارتكاب الجريمة، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا مبلغا ضئيلا من المال لا يفى بشىء من مشروعاته فى تحقيق شىء من العدالة الاجتماعية للبائسين. ويعتزم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجانى. ويتقدم عامل مخبول ليعترف أنه الجانى فيعقد المسألة. ويقسو ضمير راسكو لنيكوف عليه. ويشتد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة الطوية على الرغم من أنها بغى، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة لتعول أسرتها وتطعم إخوتها الجياع. وتدفعه سونيا إلى الاعتراف، ويحكم عليه بالنفى إلى سيبريا. ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم، بل أخطأ فى تقديره وانخدع، فكان ما أتاه من قتل أمرًا لا جدوى له. وفى منفاه ينقذه التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة، فتستيقظ فى نفسه المعانى الإنسانية. وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة.

سأل سائل: وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة: بما أنه لا سبيل إلى العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكافي لظهوره في هذا الجمال الفني، لا في نفس الكتاب (إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه)[1] ولا في تفكير الكاتب، إذ إن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبررا للخروج منها إلى «الموضوعية»، إذن ظهور العمل الفني حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه. وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية مطلقة، إذن هو من ثمرات حرية القارئ في أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى. وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عونا للكاتب على إنتاج عمله. وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا، إذ هي وسائل للعمل في حيز الإمكان، فليس للعمل الفني من هذه الجهة ميزة خاصة، وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التي تستخدم فيها، ولكنها تظل في مستوى الأمر المعلق، ففي مكنتي استخدام القدوم لأسمر به حقيبة أو لأقرع به رأس جاري. فإذا نظرت إليه في نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتي لأنه لا يضعني أمامها وجها لوجه، بل يهدف ـ أولا ـ إلى خدمة الحرية مستبدلا بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة. والكتاب لا يخدم حريتي ولكنه يستثيرها للعمل. وفي الحق لا يستطيع امرؤ أن يتوجه إلى الحرية ـ من حيث إنها حرية ـ بوسائل القهر أو الحيلة، أو المنفعة. فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولا في الاعتراف بها والثقة فيها. ثم في تطلب عمل منها باسمها هي، أي باسم الثقة التي أوليتها، فليس الكتاب إذن كالآلة في أنه وسيلة لأية غاية، بل يتجلى في صورة غاية لحرية القارئ.

ويتراءى لي تعبير «كانت»: «الغائية بدون غاية»[2] تعبيرًا غير منطبق على العمل الفني.

(١) إذ إن المطلب الأساسي للمؤلف يوحي به ولا يصرح.

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألماني «كانت» Kant (١٧٢١ : ١٨٠٤)؛ إذ إن هذا الفيلسوف يعد المتعة الفنية غاية في ذاتها، فلا ينبغي أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة أهل الفن للفن. ونذكر هنا النقاط الأساسية التي تخص الحكم الجمالي عند «كانت». على حسب ما ذكره في كتابه: «نقد الحكم» الذي نشر عام ١٧٩٠ - يرى «كانت» أن الحكم الجمالي يختص بمميزات. أولها من ناحية وصفه: وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة. أي إن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك، وبخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه. والرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها، ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه - فنانًا. وثاني ميزات الحكم الجمالي من ناحية عموم القيم الجمالية أو كميتها: فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة. وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة=

وهذا التعبير يتضمن فى الواقع أن العمل الفنى ليس له من الغائية إلا مظهرها، إذ هو قصر على إثار النشاط الحر المنظم للمخيلة كى تلعب دورها. وفى هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب، بل التكوين. فليست وظيفتها اللعب، بل هى تثار لتكوين العمل الفنى من جديد بما يتجاوز ما ترك الفنان من آثار. والمخيلة ـ شأنها شأن وظائف العقل الأخرى ـ لا تستقل فى متعها بنفسها، بل هى دائما فى خارج نطاق نفسها، وهى دائما ملتزمة بمشروع. ويمكن أن توجد «غائية بدون غاية» لشىء أحكم نظامه فى نفسه إحكاما يدعونا إلى فرض غاية له، حتى لو لم نستطع تحديدها، فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا ـ وهذه غاية «كانت» ـ أن نقرن الجمال فى الفن بالجمال فى الطبيعة. ففى

= شىء عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه، إلا الجمال، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس، ونقومه على هذه الحال تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة. فالحكم الجمالى «ذاتى» ابتداء، ولكنه عام موضوعى ضرورة، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه. وقد يشذ منهم من يخالف المجموع. ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة. وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة، أى علاقة الوسيلة بالغاية، فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات. قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى، ولكن لا يستطيع تحديدها. فمثلا إذا فكر عالم النبات أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى، أو فى قيمتها التجارية، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية. وعلى الفنان لكى يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشىء الجميل دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غائية فى الطبيعة، دون مضمون محسوس لتلك الغائية. ورابع هذه الميزات: أن كل حكم له ثلاث حالات: إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة، أو افتراض احتمال منطقى إلا الجمال، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكًا ذاتيًا، ولكنه موضوعى من ناحية التصور بافتراض عموم الشعر به فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة، دون حاجة إلى أفكار سابقة. فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى، أو نتيجة تجربة، كماهى الحال فى الطبيعة والرياضة مثلاً؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان فى هذا معصية للضمير الجمالى يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجبًا خلقيًا . وفى هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق، ولكن «كانت» يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابى: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث). ويتلخص رد «سارتر» على «كانت» فى النقاط الآتية: (١) يخلط «كانت» بين جمال الطبيعة وجمال الفن، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه، بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفس الغاية. (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى حين العملية العقلية التى تسمى القراءة، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى. (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة. وقيمة العمل الفنى فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ. (٤) فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية؛ إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع، بل هو موضع تأويل وتفسير فردى، وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيرًا علميًا، أو يكون نتيجة للصدفة، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعة إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة فى تأويله لما فى الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء.

الزهرة - مثلا - يتمثل كثير من مظاهر التوازى والانسجام فى الألوان والانحناءات المنتظمة، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائى لكل هذه الخصائص، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيبا من أجل غاية مجهولة، ولكن هذا هو عين الخطأ، فجمال الطبيعة لا يقارن فى شىء بجمال الفن. فالعمل الفنى لا غاية له، ونحن فى هذا على وفاق مع «كانت»، ولكنه لا غاية له لأنه هو فى نفسه غاية، ولا يقيم «كانت» فى تعبيره وزنا للدعوة التى يتردد صداها فى أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب. ويعتقد «كانت» أن العمل الفنى يوجد أولا، ثم ينظر إليه بعد ذلك، ولكن العمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه، وهو قبل كل شىء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية، ولكنه يتبدى فى صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به، وينتظم - قبل كل شىء - فى وصف الأوامر غير المعلقة فأنت مطلق الحرية فى ترك هذا الكتاب على المنضدة، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعة فيه. لأن الحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر. تلك الغاية المطلقة[1] - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية، والواقع فى نفس الوقت مع القبول - هى ما يطلق عليه: قيمة. والعمل الفنى قيمة، لأنه دعوة موجهة إلى القارئ.

فإذا لجأت إلى قارئ كى يساهم فى تحقيق المشروع الذى بدأت، فمن البديهى أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة[2] وقدرة تامة خالقة وحيوية لا تحدها شروط. ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمرًا سلبيًا، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه - حملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا، كما لام النقاد قديما «يوريبيدس» لعرضه أطفالا على المسرح[3]. فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها. والحرية - حين تتعثر فى محاولات جزئية - تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها. انظر:
A. Lalande: Vocabulaire Technique et Critique La Philosophie.

(٣) كما فى مسرحية أندروماك، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسس يرجو من منلاوس ألا يقتله، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال، تحاشاها راسين الكلاسيكى، فى مسرحيته بنفس العنوان.

الحقد أو الرغبة، فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبلة، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه، فإذا أراد مطلبا من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به. ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية، وهى أنه مجرد اقتراح، فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه. وهذا هو ما خلطه «جوتييه» عن حمق بما سماه: «الفن للفن»[1]، وما خلطه كذلك البرناسيون فى دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه[2] وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه «جينيه» بتعبير أوفق فيدعوه. تأدب الكاتب حيال القارئ. ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية. إنما مرد الخلق فى العمل الفنى إلى العواطف: فإذا كان مؤثرا فإنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا، وإذا كان هزليا عرف كذلك بضحكاتنا، ولكن هذه العواطف من نوع خاص: فأساسها الحرية، وهى معارة ومسوقة على لسان الآخرين. فإذا اعتقدت فى قصة من القصص كان ذلك قبولا منى لها مصدره حريتى. وقد يكون هذا القبول نوعا من العناء، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة ـ اختيارا ـ لنوع من السلبية، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالى. وقد يبدو القارئ فى ذلك سريع التصديق، وقد يهبط فى هذا حتى يصدق أشياء تحاصره فى دائرتها كأنها الحلم، ولكنه يظل فى كل لحظة مصحوبا بوعى منه بحريته. وكثيرا ما يراد وضع المؤلف فى قياس من أقيسة الإحراج: «إذا اعتقد المرء فى قصتكم وقع فيما لا تسامح فيه، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبى مدعاة لسخريته» ولكن هذا قياس أحمق: لأن خاصة الوعى الفنى أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف، فهو اعتقاد متجدد دائما وعن اختيار، ففى كل لحظة أستطيع أن أستيقظ، وأنا على وعى بهذا، ولكنى لا أريد. فالقراءة حلم، ولكن يحلمه المرء عن حرية، بحيث تكون كل العواطف الجائشة فى مجال هذا الاعتقاد الخيالى بمثابة أنغام حريتى الخاصة، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حريتى أو حجبها، ولكن تتعدد طرائقها بقدر ما اختارته حريتى كى تتبين حقيقة نفسها، وقد سبق أن قلت: إن «راسكو لنيكوف» لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه فى نفسى بما أشعر به من نفور أو صداقة بهما يصير

(١) و (٢) فى كتابنا (الأدب المقارن)، الطبعة الثانية، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن، والمذهب البرناسى، فى الفصل السادس من الباب الثانى.

شخصا حيا. على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر: فليس سلوك «راسكو لنيكوف» هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له، ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام والموضوعية، وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبدا على عواطف القارىء، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تحد من هذه العواطف. فمنبعها الدائم هو الحرية، أى أنها جميعا عواطف كريمة، لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية، فالقراءة، إذن، رياضة ذهنية كريمة، وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه، حين يمنحه، إلا عن كرم منه، إذا الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه، فى أثناء القراءة، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر. وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى، فيسمو بقراءته إلى أعلى. ولذا كثيرا ما يرى المرء من شهروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية. فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم.

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبى إلى الوجود. ولكنه لا يقف عند هذا الحد، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها، وأن يعترفوا بحريته الخالقة، وأن يستثيروها، بدورهم، بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة، هى أنه على قدر معرفتنا بحرياتنا تكون معرفتنا بحرية لآخرين، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم.

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست خالقه، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب، وأعلم أيضا أنى لا أستطيع تبيان سبب ما لمظهر الغائية فيما اكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر. وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود، وها هو ذا أمام عينى. فلا يمكننى، إذن، أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئًا بدون أن يكون هذا الشىء موجودًا من قبل وحتى فى حال اعتقادى فى وجود الله لن أستطيع

عقد صلة - إلا إذا كانت مجرد ثرثرة - بين الحكمة الإلهية في هذا العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده[1]. فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروقنى، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر، كان هذا وضعا للسؤال موضع الجواب. فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة؟ كيف لى بعلم هذا؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح، شرحا يقينيا، أية غاية فردية، وبخاصة فيما نحن بصدده من حالة، إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة ويحكم ما تحتمه العوامل الجغرافية، على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان - إذا كان مقصودا - لا يعدو أن يكون شيئا ثانويا، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة. وعلى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يفرغ منه، ويظل كل ما نربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضا من الفروض. فلا وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع. ولذا لا يعد الجمال الطبيعى، فى شىء، دعوة موجهة إلى حريتنا، أو بتعبير أدق: يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا. ولا نكاد نبدأ فى رجع النظر فى ذلك النظام حتى تختفى تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحرارًا فى ربط هذا اللون بهذا أو بذلك من الألوان، وفى عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء. وتصير حريتى هوى من الأهواء لا ضابط له. وأبتعد عن «الموضوعية» الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتى بقدر ما أكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء. وأظل «أحلم» ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها فى غموض من خلال الأشياء ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلة لأحلام الخيال. وبسبب أسفى العميق على أن ما أدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد، وبالتالى لم يكن حقيقة ثابتة، قد يحدث حينئذ أن أضفى على حلمى هذا صفة الدوام، فأسجله فى لوحة أو فى كتاب. وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علميًا، كزرقة الماء بسبب عمق النهر، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقًا كمنظر أشجار فى حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج.. على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحى تفسيره. فليست غايته حتمية قاطعة، وفى هذا يرد المؤلف على «كانت».

«الغائية. بدون غاية» التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها، فأنقله إليهم، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية، فالفن هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح، والقريحة وحدها كفيلة بعملية التأويل. وهنا شىء أشبه بما يجرى فى نقل الأسماء فى النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن امرأته، حيث لا تذكر الأم فى سلسلة النسب، ولكنها تظل الوسيط الضرورى بين الخال وابن الأخت. وبما أنى استطعت أسر ذلك الخيال العابر، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى، فللآخرين ـ إذن ـ أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية. أما أنا فلا شك فى أنى سأظل على حدود «الذاتية» و«الموضوعية»، دون أن أستطيع أبدا التأمل فى النظام الموضوعى الذى كنت وسيطا فى نقله.

وشأن القارئ على النقيض من ذلك، إذا يتقدم فى مأمن. فكيفما أمعن فى بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه: ومهما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب ـ أو بين الفصول أو الكلمات ـ فهو على ثقة من أنها جميعا مصوغة عن إرادة وقصد. وحتى لو استطاع ـ على حد تعبير «ديكارت» ـ أن يزعم أن هناك نظاما خفيا بين أجزاء لا يظهر لها نظام. فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق، فما لا نظام له من مواطن الجمال هو أيضا من أثر الفن، أى أنه نظام على وجه آخر. والقراءة استدلال واستجواب ووعيد، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقده الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية. ومن أول صفحة لآخر صفحة فى الكتاب تصحبنا وتبقى عمادا لنا قوة ـ نرتاح إليها. وليس معنى هذا أننا ندرك فى يسر مقاصد الفنان، فهذه المقاصد ـ كما سبق أن قلنا ـ مجال تخمين، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التى تتبدى فى الكتاب ليست قط أثرا للصدفة. فالانسجام[1] فى الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب. وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم فى حال معينة أو فى سجن معين، أو إذا تنزهوا فى حديقة، فإنما يقصد هنا إلى شيئين فى وقت معًا: إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص فى حالة فكرية معينة مردها إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية،

(١) أى الكاتب بوصفه خالقًا لعمله الفنى المحدد الغاية، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف.

وكان كذلك يتردد على مكان معين، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة)، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقا، لأن الحقيقة لم تخرج إلى الوجود فى العمل الأدبى إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة، ولتدل دلالة الأشياء، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا فى صلتها بالمنظر الطبيعى. والسببية هنا مظهر من المظاهر، ونستطيع أن نسميها «سببية بلا سبب»، وأما الغائية فهى الحقيقة. ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب، فذلك لأنى - حين أفتح الكتاب - على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان.

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه، فلا تلبث ثقتى أن تتلاشى، إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببى بالنظام الغائى، ويصبح النظام الغائى بدوره مرتكزًا على السببية النفسية. ويدخل العمل الفنى فى هذه الحالة فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية. نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته، بل قد يكون إدراك الخطوط الأولى لكتابته تحت سلطان العاطفة. ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يبتعد من سلطان أهوائه، أو بعبارة أخرى، قد أخذ فى إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة، على نحو ما أفعل أنا بمشاعرى حين أقرؤه، أى أنه تصرف تصرفا كريما. وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما فى الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية: إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته فى القراءة، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حريته فى التأليف، وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل. عندما أقرأ فأنا متطلب. وما أقرؤه - إذا أشبع رغباتى - يدعونى إلى المضى قدما فى مطالبتى للمؤلف بما أريد، ومعنى هذا أنى أتطلب من المؤلف أن يمضى قدما فى مطالبته لى بما يريده منى، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف منى معناه أنى أمضى فيما أتطلبه منه إلى أسمى درجة. وبذا تكشف حريتى - حين تنجلى - عن حرّية الطرف الآخر.

ولا يهمنى كثيرا ما إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقعى (أو يدعى أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويرى. فمهما يكن من شىء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى، هذه الشجرة فى صدر لوحة الرسام

«سيزان»[1] تبدو نتيجة لتسلسل سببى، ولكن السببية ليست إلا وهما، إذ تظل ـ ولا شك ـ بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة. فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها، فذلك لأن بقية اللوحة تطلبت أن يوضع فى صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا ـ من ثنايا السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات ـ ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفنى العميقة، ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلى. فواقعية «فرمير»[2] جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها فى مظهر التصوير. ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التى يؤلف منها لوحاته، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجرية ذات المخمل الوردى، وإلى كثافة الزرقة فى غصن شجرة زهر العسل، وإلى لمع الطلاء فى ظلام ردهاته، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقلية التى يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس، إذا نظرنا فى كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست فى الأشكال والألوان بقدر ما هى فى خياله المجسم. فجوهر الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال. ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب ما نكون من الإنتاج الفنى المطلق، لأنا إنما نكتشف فى السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التى لا سبيل إلى سبر غورها.

فالعمل الفنى، إذن، لا ينحصر فى حدود الموضوع مرسوما كان أو منحوتا أو محكيًا. وكما أن الأشياء لا تدرك إلا فى موضعها من العالم، كذلك تظهر الموضوعات التى يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم. فوراء مغامرات «فابريس» تتراءى إيطاليا فى عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا، وتتراءى السماء بنجومها التى كان يستهديها الأب «بلانيس» وأخيرًا تتراءى الأرض كلها. فإذا قدم لنا الفنان حقلا أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلة على العالم بأجمعه. فهذا الطريق الأحمر الغائص فى مروج القمح، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه «فان جوخ»[3] ونسترسل فى تتبعه بين مروج قمح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب فى البحر، ونتعمق فى تتبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم، وحتى

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ – ١٩٠٦) رسام فرنسى من المدرسة التأثرية، ويعد نقده الفنى أساسًا من الأسس التى قامت عليها المدرسة التكعيبية، وكل الحركة الحديثة فى الفن.

(٢) Vermeer (١٦٣٢ – ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين، وأبرعهم فى رسم المناظر الطبيعية.

(٣) Van Gogh (١٨٥٣ – ١٨٩٠) رسام هولندى مشهور بلوحاته فى رسم المناظر الطبيعية والأشخاص.

أعماق الأرض التى هى عماد الحقول وأساس الغائية. وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان فى بضعة الأشياء التى يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله. فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد. لأن الهدف الغائى للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان. ولكن بما أن ما ينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقة «الموضوعية» إلا فى نظر المشاهد إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية، وبخاصة عملية القراءة. نحن الآن على استعداد أكثر من ذى قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معا ـ بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه ـ أن يجعلوا الكون كله ملكا للإنسان، وأن يجعلوا الإنسانية وقفا على العالم.

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب ـ ككل الفنانين الآخرين ـ يهدف إلى منح قرائه نوعا من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية، وأفضل تسميته: «الطرب الفنى». وهذا الشعور، حين يظهر، يدل على أن العمل الفنى قد اكتمل. ويجمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقت. ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج، بوصفه منتجًا، لا يفترق عن الوعى الفنى للمشاهد، والمشاهد ـ فيما نحن بصدده من حالة ـ هو القارئ. إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض. فهو أولا لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق، برهة، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢]، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ، أو ما يسمى قيمة من القيم. وبالضرورة يصطحب الوعى[١] الوضعى الذى اتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتى، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال. والاهتداء إلى ذاتها طرب، ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعيا آخر. ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى. وفى هذا المستوى

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحًا محددًا موجهًا إلى حريته، والوعى الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص. وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كلها، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية.

تتجلى الظاهرة الجمالية الحق، أى الخلق الفنى. الذى يبدو «موضوعيًا» فى نظر القارئ بوصفه منتجًا له. وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق[1] متعة فيما أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للإنتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى.

وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى بالنسبة للإنتاج الفنى الذى يعده هو جوهريًا. ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى الفنى: «شعور الأمان» إذا هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية. ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين «الذاتية» و«الموضوعية» ومن جهة أخرى: حيث إن موضوع الفن الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء ما يتخيله، فإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ما أسميه التحول الفنى للمشروع الإنسانى، لأن العالم يبدو، عادة، بمثابة الأفق وراء[2] موقفنا، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة، أو جملة العوائق والأدوات على سواء، ولكنه لا يبدو أبدًا مطلبًا موجهًا إلى حريتنا. وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى، إذ إنى أحيل الخواطر إلى أوامر، وأحيل الواقع إلى قيمة: فالعالم هو واجبى، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى - على وجه الدقة - أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق، وهو العالم، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة. هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقدًا بين الحريات الإنسانية فإننا نجد - من جهة - أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية - كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم - على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين: وهو أن كل إنسان، بوصفه حرًا كل الحرية، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب. وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فى أسمى ما لها من حرية، إذ تقرر للقارئ عالمًا هو عالمه هو، وهو - فى الوقت نفسه - العالم الخارجى ففى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعيًا تصوريًا للعالم فى مجموعة، كما يجب

(١) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعمليته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه.

(٢) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يتراءى معنى العدل والإنصاف المطلقين، والرغبة فى تغيير كل مظهر للظلم أينما كان، ولكن من وراء الموقف الخاص.

أن يكون فى آن، وبوصف هذا العالم ملكًا لنا وغريبًا عنا فى وقت معا، ثم إننا أكثر تملكًا له بقدر ما هو أمعن فى الغرابة عنا. ويشتمل الوعى غير الوضعى حقا على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين.

فالكتابة، إذن، كشف للعالم، ثم اقتراحه واجبًا يقوم به القارئ. والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهريًا فى مجموع الكون، رغبة من الكاتب فى أن يحيا معترفا له بذلك على يد وسطاء من الناس. ولكن بما أن العالم - من ناحية أخرى - لا يبين عن أسراره إلا بالعمل، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشفه فى حركة ترمى إلى جعله متعاليا. وكثيرًا ما لوحظ أن الموضوع فى القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من جهد وأخذ ورد. وموجز القول: يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم. هذا هو الشأن فى عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء. فلكى يبدو هذا العالم أغزر وجودا يجب أن يكون كشف الكاتب له فى إنتاجه كشف التزام فنى بخياله عن طريق العمل، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته. وبعبارة أخرى: كلما كان القارئ أكثر توقانًا إلى تغيير العالم الذى يقرأ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية. قد كان خطأ الواقعية فى اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلى بالتأمل فيه. وأنه يمكن تبعًا لذلك تصويره تصويرًا لا تحيز فيه. وكيف يكون هذا ممكنًا مادام التحيز فى الإدراك نفسه، ومادام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها؟ وكيف يستطيع الكاتب - وهو يريد أن يكون عاملا جوهريًا فى العالم - أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه. ولكن إذا قبل أن يصور فى إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك فى اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا - الذى أقرأ - فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالما ظالما فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسى مسئولا عنه. وكل فن المؤلف هو فى دفعى إلى خلق ما قد اكتشف هو، أى أنه يجعل منى حكما فيه. فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم. ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريتنا كلينا، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتى أن يفرضه على نحو إنسانى، إذن

يجب أن يظهر ذلك العالم خالصًا فى ذاته وفى أعمق جوهر له، كأنما قد نفذت فى كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء. وإذا لم يكن هذا العالم حقًا «مدينة الغايات»[1] التى يجب أن تسود، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها. وموجز القول: يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة، وأن يمثل وينظر إليه دائمًا ـ لا بمثابة عبء فادح يئودنا حمله ـ ولكن من وجهة تتجاوزه نحو «مدينة الغايات». ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم[2] نعم لا ينبغى أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ، ولا فى خلق أشخاص فضلاء، بل ينبغى أن يتضح كأنه المقصود عن عمد. وإنه لحق أن العواطف الطيبة لا تصنع الكتب القيمة، ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمة الكتاب نفسه والنسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء. فمهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضفى عليه فى كل نواحيه نوعًا من اللطف الأصيل ليذكرنا بأن العمل الفنى ليس قط مجرد حقائق طبيعية، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة. فإذا تناولت هذا العالم، بما يحتوى عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع، بل لكى أردها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها، أى مساوئ يجب أن تمحى وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صوره فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به. والحب الكريم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب، والسخط الكريم بيعة منه على التعبير، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة. فبالرغم من أن الأدب شىء والأخلاق شىء آخر، نرى فى أعماق الفن فرائض الخلق، إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه. فالعمل الفنى ـ من أى الجهات نظرت إليه ـ شهادة بالثقة فى حرية الناس. ومادام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية. وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم)، إذ مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مظلمة، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم. فالقصص

(١) أى التى تتحقق فيها الغائية بدون غاية كما يرى «كانت»، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة فى الفصل الرابع من هذا الكتاب.

(٢) لأنه يصور المفاسد ابتغاء محوها، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التى يشف عنها الموقف المحدد.

كلها إما جيدة أو رديئة. فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادرًا عن عقيدته. وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه. ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه فى إجازة الظلم، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتابًا فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد، أو مجرد إحجام عن استنكاره، من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض. وبما أنه يدعونى لأتخذ موقفًا كريمًا، فلن أحتمل ـ وأنا على شعور بحريتى الخالصة ـ أن أكون بعض هذا الجنس الظالم، بل أقف ضد الجنس الأبيض، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءًا منه، لأهيب بالأحرار جميعًا كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان...[٣].

إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطًا لا ينفصم، لا يمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض. فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصيًا، وليقتصر فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع، فهو فى كل أحواله الرجل الحر، يتوجه إلى الأحرار من الناس، وليس له سوى موضوع واحد، هو الحرية.

إذن كل محاولة ـ يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه ـ خطر يهدده فى فنه نفسه. فالحداد تهدده الفاشية فى حياته بوصفه إنسانا فحسب، ولا تهدده ضرورة فى مهنته، ولكنها تهدد الكاتب فى حياته ومهنته كليهما، بل هى أكثر تهديدًا له فى مهنته منها فى حياته. وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب، قد أصيبوا بالجدب الذهنى حتى فى اللحظة التى أضفى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد. ويحضرنى على الأخص «دريو لا روشيل[1]». لقد خدع، ولكنه كان مخلصا لدعوته، وقد برهن على هذا الإخلاص. فقد قبل

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ – ١٩٤٥) كاتب فرنسى كبير، ألف قصصًا ورسائل سياسية لها طابع الفاشية، وكان مدير مجلة: المجلة الفرنسية الجديدة .N.R.F فى أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا، وكانت المجلة تحت إشرافهم. وقد مات هذا الكاتب منتحرًا.

إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان. وفى الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظهم، فلم يرد عليه أحد، إذا لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد. وقد استشاط غضبًا إذ لم يعد يشعر له بقراء. وألح فى دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فهمت من إنسان، لا علامة حقد ولا علامة غضب كذلك لا شيء مطلقًا. فبدأ ضالاً. وفريسة اضطراب مطرد، فشكا مر الشكوى إلى الألمان. وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة، فسمج طعمها، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياع فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التى بيعت ضمائرها والتى كان يحتقرها. فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جديد، لكنه ظل دائمًا يصيح فى واد. ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين. لقد طالب باستعباد الآخرين، ولكن لابد أنه دار فى خلده المجنون أن الاستعباد اختيارى يصدر عن الحرية كذلك. ثم أتى ذلك الرجل الذى طالما أشاد به، ولكن الكاتب لم يستطع احتماله. وبينما سار على هذا المنوال، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية الوطن. فالمرء لا يكتب للعبيد. وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذى يحتفظ فيه النثر بمعناه: فما يتهدد أحدهما يتهدد الآخر كذلك، ولن يكفى الدفاع عنهما كليهما بالقلم، حين يأتى اليوم الذى يكره القلم فيه على التوقف. وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح. وإذن، أىَّ جانب سلكت، وأيًا ما تكن الأفكار التى تدعو إليها، فسيزج بك الأدب فى الحرب. فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها - إن طوعًا وإن كرهًا - فأنت ملتزم.

وقد يتساءل قوم: وبم الالتزام؟ بالدفاع عن الحرية؟ إذن، ما أوجز القصد!! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارسًا للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب فى رأى «بندا[1]» قبل أن يخون رسالته؟ أم هل الغرض حماية الحرية فى شئون الحياة اليومية، بالاشتراك فى صنوف الصراع السياسى والاجتماعى؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة فى مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه أبدا، وهى: «لمن نكتب؟».

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من أبوين يهوديين، ويقصد سارتر إلى الرد عليه فى كتابه: خيانة الكتاب La Trahison des Clers الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧، وفيه ينعى بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم فى تيارات السياسة، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم. ولهذا المؤلف كتب كثيرة فى النقد الأدبى. وهو من أعداء الوجودية والشيوعية والرومانتيكية. وهو ولوع بالتفكير المجرد، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب، ويسخر من الأدب المعاصر كله وسيناقش سارتر آراءه بشىء من التفصيل فى الفصل التالى.

تعليق المؤلف

على الفصل الثانى

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة (كاللوحات المرسومة، والسيمفونيات الموسيقية، والتماثيل)، ولكن على درجات مختلفة.

[٢] فى الحياة العملية كل وسيلة جديرة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى.

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة. وهأنذا أسألهم أن يذكروا لى قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة. وسيقول قائلهم: «إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص، فليس هذا سببًا فى ألا تكتب قصة جيدة فى هذه الموضوعات يومًا ما». ولكنك تعترف، إذن، بأنك أنت، لا أنا، الذى تقول بنظرية مجردة غير عملية. لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود، لا عماد لك فى ذلك سوى إدراكك التجريدى للفن، على حين أقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها.

الفصل الثالث
لمن نكتب؟

نقاط الفصل الثالث:

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد، فالحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي؛ لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين. الحرية في معناها الإنساني مقيدة، بها يتخلى المرء عما يضر بحرية الآخرين ـ كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له ـ أمثلة: شخصيات مينالك وناتانايل ـ قصة صمت البحر... ـ معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعاني الإنسانية ـ المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ـ الكاتب المستهلك غير المنتج تتأثر به المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور ـ الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود ـ الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائمًا على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع ـ شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي.

تحليل تاريخي لمنطق الأدب: شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميزة بدلا من أن يكون على هامشها، مثال: الكتاب في فرنسا في حوالى القرن الثاني عشر ـ قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكري السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من الجمهور، فعلى حين لا يكون له جمهور إمكاني ـ مثال: الجمهور الفعلي عند الكلاسيكيين ـ معنى الكلاسيكية والحتمية في الأدب ـ على الرغم من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكي، فقد أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة فمهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد.

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلي أحزابًا متعادية، أو فيما ظهر جمهوره الإمكاني مثال: جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين ـ تمتع كتّاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز، هو شطر جمهورهم نصفين، ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب في الأصل) ـ فأتيح للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها، فأدركوها خيرًا مما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها، وإنما نظروا إليهم من خارجها؛ لأنهم كانوا فعلا يعيشون على هامش طبقة النبلاء؛ ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التي كانت مطالب إنسانية كلية، ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم في تحقيق مطالبهم في

نيل البرجوازية مطالبها، فتوحد جمهورهم من جديد في الطبقة البرجوازية التي ابتلعت ـ أو كادت ـ طبقة النبلاء، وحين تحققت بذلك مطالبهم تعذر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية، وأصبحوا يعولهم البرجوازيون في شكل قراء كما كان يعولهم النبلاء في القديم في صورة هبات، فانطبقت عليهم البرجوازية كالسجن ـ والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة، لأنها وسيط بين العامل والمستهلك فدخل الأدب في دائرة الأمور النفعية يبرر الوسائل ويسكن الخواطر ويسالم. واعتمد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة ـ لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة المحضة ـ البرجوازي يرهب الكاتب ويريد إخضاعه، أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته إلى الحريات المطلقة، بل عرض قوانين نفسية متحكمة فيه على قراء محكومين بها مثله.

ظهر جمهور إمكاني من جديد بعد الرومانتيكية ـ إخفاق كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ما عدا قليل منهم وخاصة هوجو) ـ عيوب الواقعية، ثم الرمزية والسيريالية، أنها مغمورة في طبقة لا ترى عليها فيها واجبًا، فلجأت إلى النفي المطلق.

تقسيم عام لعصور القصة ـ نقد النواحي الفنية للقصة في القرن التاسع عشر ـ منطق الأدب في العصر الحديث ـ استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي ـ معنى استقلال الأدب ـ مصير الأدب تجريديًا إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ـ العالمية التجريدية وَهْمٌ يتعلق به من يتجردون من عصورهم تعللا بالخلود ـ الحرية معناها ألا تطغى مطالب فئة أو طبقة على غيرها، وإلا توقعنا في التجريد ـ على الكاتب أن يخوض نفس المغامرة التي يخوضها قراؤه ـ أدب «المدينة الفاضلة».

يبدو لأول وهلة أنه لا شك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم. وفعلا رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئيًا[1] إلى جميع الناس، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية. حقًا يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات متعثرة مقنعة، وحتى حريته هو ليست جد خالصة. فعليه أن يجلوها، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب، وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطر؛ إذ القيم الخالدة جد هزيلة. ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصنًا جافا إذ هي كالبحر في حركة لاتزال تبدأ أبدًا. فليست هي سوى الحركة التي بها دائبًا يتخلص المرء مما يعوقه، فيتحرر. والحرية ـ في أي أشكالها ـ لا تمنح، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته، فينتصر بذلك على الآخرين. وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق.

على طبيعة العقبة التى يحاول اقتحامها، وعلى المصابرة فى سبيل النصر. فهذا هو ما تتخذ به الحرية فى كل حال صورتها. فإذا اختار الكاتب ـ كما يريد له بند[1] ـ أن يتحدث هاذيا، فله أن يتحدث فى أسلوب جميل الفواصل عن تلك الحرية الخالدة التى تنادى بها ـ على سواء ـ النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية[2]، فلن يضيق بكلامه أحد، ولن ينال به إنسانًا، فقد منح سلفًا كل ما طلبه. ولكن هذا حلم مجرد. فسواء أراد الكاتب أم لم يرد، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد[3]، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بنى جنسه أو من طبقته.

والحق أنه لم يلحظ امرؤ بعد ـ كما ينبغى أن يلحظ ـ أن نتاج العقل ذو إضمار. فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شىء، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائما يعرف أكثر مما عنه يفصح. ذلك أن اللغة إضمارية. إذا أردت أن أعلم جارى أن زنبارًا دخل من الشباك فلا داعى فى ذلك إلى خطاب طويل، بل تكفى كلمة أو إشارة. «انتبه» أو «ها هو!» ـ فإذا ما رآه فقد اتضح كل شىء. ولو أن قرصًا من أقراص الحاكى ردد علينا ـ بدون شرح ـ الأحاديث التى تجرى يوميًا فى قرية نائية مثل بروفين[4] أو أبحوليم[5] فلن نفهم منه شيئًا، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات؛ وبالاختصار لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل فى ذهن الآخر.

وهذا هو الشأن فى القراءة: فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا فى نفس الأحداث، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل، لهم فى حلوقهم مذاق واحد، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض، وتجمعهم ذكريات موتى واحدة. ولذا لا حاجة إلى الإطالة فى الكتابة، لأن ثم كلمات هى مفاتيح. لو أنى قصصت

---

(١) انظر الفصل السابق وهناك مس المؤلف الفكرة التى يطيل فى شرحها هنا، وهى أن المبادئ العامة تتراءى بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التى هى موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية.

(٢) أى أن مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها، ولكن تحديد الموقف يبين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها.

(٣) يسخر المؤلف – كما سيتضح بعد – ممن يعالجون فى أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم، تعللاً منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود، لأن تصوير المسائل الموقوتة فى نظرهم سينتهى بانتهائها. ويشرح المؤلف وجه الخطأ فى فكرته.

(٤) Provins مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا، على أحد فروع نهر السين.

(٥) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شرونت بفرنسا، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ ك . م من باريس.

الاحتلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيطة، فأضحى بعشرين صفحة لتبديد أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات. ثم عليَّ بعد ذلك أن أتثبت من موقفي في كل خطوة، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا، وأن يظل ماثلاً أمام فكري - في كل وقت - فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار المبتدئون. ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيما بيننا تكفينا هذه الكلمات على سبيل المثل: «أنغام موسيقى حربية ألمانية في جوسق حديقة عامة». وفي هذه العبارات كل شيء: ربيع مر المذاق، وبستان إقليمي، ورجال محلقو الرءوس ينفخون في آلات نحاسية، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمي صم، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبي الوجه، وهذه الألحان التي تتملق فرنسا في غير جدوى فتذهب مع الريح، وما كنا فيه من عار وقلق، ثم غضبنا وكبرياؤنا. فليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار «ميكرو ميجاس»[1]، وليس هو نموذج «الساذج»[2]. كما أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء، حتى البدائيات، وليس هو روحًا ولا صفحة بيضاء. وليس عالمًا بكل شيء، شأن الله أو أحد الملائكة. وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم. وهو معلق بين الجهل

(١) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين، أولاهما micro صغير، والثانية megas كبير - والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢، والفكرة الفلسفية في القصة هي نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنساني في العالم. وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى اليمانية، طوله مائة وعشرون ألف قدم، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل، وطوله ستة آلاف قدم. وتدور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التي هي الناس، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم... الفكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلي لسير أنوادي براچراك، ثم هي متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة.

(٢) L'Ingénu أي الساذج، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم، نشرت عام ١٧٦٧، وهو فتى ولد في كندا من أبوين فرنسيين، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيهما. وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه الفطري على أن ينقد كثيرًا من أمور الكاثوليكيين حين أصبح كاثوليكيًا. فيذهب إلى إقليم «بريتاني» في فرنسا، ويأسى على نفي جماعة البروتستانت إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨، فيحبس في سجن الباستيل. وتسعى الفتاة «سانت إيفيس» التي كان قد أحبها لخلاصه من السجن، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذي نفوذ كبير في فرساي. وينجو حبيبها، ولكن تموت هي لندمها على ما وقعت فيه من عار.والساذج يقع في مآزق تثير الضحك، ولكن ذات معان عميقة، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع.

المطلق والعلم التام. ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى. وهى كافية للإيحاء بصفته التاريخية. فليس هو فى الحقيقة وعيًا عابرًا للحرية، ولا توكيدًا صرفًا لها غير مقيد بزمن، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ، بل إنه منخرط فيه.

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتمنى أن يفلت من التاريخ بقفزة فى الأبدية. وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد، فيتعاونون ـ على سواء ـ فى عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التى يدعونا إليها الكاتب ليست شعورًا مجردًا خالصًا بحرية الإنسان. فالحرية، إذا راعينا الدقة فى التعبير، «لا وجود لها»[1]، بل تكتسب فى موقف تاريخى خاص. فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمرء، إذ فى كل إنسان جنوح خفى إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع، وإلى العقل والجنون فى شئون يومه، وإلى عواطف قابلة للثبات، وإلى أنواع عابرة من العناد، وإلى أشكال من التطير، وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغانم حديثة، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة فى المحاجة مما صيرته العلوم تقليدًا حديثًا جاريًا فى مختلف الميادين، وإلى آمال ومخاوف، وعادات من الحساسية والخيال، وحتى من الإدراك، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ. وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به، ففى هذا العالم يتخلى عما يجب أن يتخلى عنه، ويبين الموقف الذى يتخذ، والتاريخ الذى يجب على أن أتناوله، وأواجه فيه التبعة، وهو ما يجب علىَّ أن أغيره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين. لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض، فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول: كلا، بل تصدر «كلا» عن رفض معين يحتفظ فى نفسه بالشىء الذى يجحد ويصطبغ به حق الصبغة. ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى،

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة. وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التى بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى. والحديث عن هذه المواقف فى الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته. ويتضح من كلام المؤلف هنا ـ كما يتضح من حديثه فى مواضع أخرى كثيرة ـ أن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا فى حدود اعتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه، ثم الإنسانية جمعاء.

ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد، فمن الممكن أن يقال: إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذى يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب ـ حينما يختار قارئه ـ يفصل بذلك فى موضوع كتابه. ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتبت له. أستطيع أن أرسم صورة «ناتانايل»[1] على حسب كتاب: الغذاء الأرضى: فأرى أن الأشياء التى يدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة فى الأسرة، وفى العقار الموروث حالا أو مستقبلا، وفى المشروعات النفعية، والخلق التقليدى، والإيمان الضيق، وأرى كذلك أن ناتانايل ذو ثقافة، وأن لديه أوقات فراغ، إذن من الحمق ضرب المثل بمينالك[2] لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة. وأعلم أنه غير مهدد بأى خطر خارجى من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقى والجنسى. والخطر الوحيد الذى يتهدده هو أن يصبح فريسة لبيئته إذن فهو أبيض آرى، ترى، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية، ويحيا فى عصر مستقر نسبيًا، العيش فيه ميسر، عصر لم تكد تبدأ فيه أفكار الطبقة المالكة فى الانحدار فمينالك هذا هو وجه التحديد «دانيل دى فونتانن» الذى قدمه لنا أخيرًا روجيه مارتن دى جار[3] على أنه معجب بأندريه جيد متحمس له.

ولنأخذ مثلا آخر أقرب عهدًا منا: من المدهش أن قصة «صمت البحر»[4] ـ وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة فى أول عهدها، وغايته جد واضحة فى نظرنا ـ لم تلق سوى بعض الرواج فى بيئة المهاجرين فى نيويورك ولندن، وحتى

---

(١) انظر الفصل الأسبق.

(٢) انظر نفس الهامش المشار إليه فى الرقم السابق.

(٣) Roger Martin du Gard كاتب فرنسى معاصر، ولد عام ١٨٨١، وله قصص كثيرة، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ ـ ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها: Les Thibault وهى من نوع القصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك، ثم سار على نهجه جول رومان، وتبعهم هذا الكاتب ـ وهو نوع أثر فى الأدب الإنجليزى ثم فى أدبنا العربى فى قصص الأستاذ نجيب محفوظ، وعنه تحدثنا فى كتابنا: النقد الأدبى الحديث، وشخصية دانيل دى فونتانن Daniel de Fontanin التى يشير إليها المؤلف، تظهر منذ أول قصة فى المجموعة المشار إليها، وهى القصة التى عنوانها: الكراسة الرمادية Le Cahcer Cris (١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠، وعنوانها: خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص التى تصف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبة، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨).

(٤) Le silence delamer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى: جان بروليه Jean pierre (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور، وهو اسم لإحدى الغابات فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ – ١٩٤٥) وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفية الفردية، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف.

فى الجزائر بعض الوقت، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو. وذلك لأن فركور[1] لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع. أما فى المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك، إذ لم يشك أحد فى أغراض المؤلف ولا فى تأثير ما كتب: ذلك لأنه كان يكتب لنا. وفى الحق لا أظن أنه يستطاع الدفاع عن فركور بأن يقال: إن الألمانى الذى تحدث عنه واقعى، وبأن يقال: إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان. وقد كتب كوستلر Koesther فى ذلك صفحات جيدة كل الجودة. فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسى، بل إن فيه مذاقًا خفيفًا من الخطأ التاريخى إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان فى عهد احتلال آخر، ذى آمال أخرى، وشدائد أخرى، وتقاليد أخرى.

أما عن الضابط الألمانى فصورته لا تنقصها الحياة، ولكن من البديهى أن فركور - وقد رفض فى نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعى، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحى الخيال لم تكن الواقعية هى السبب الذى من أجله فضلت هذه الصور على تلك التى كانت الدعاية الأنجلو سكسونية تصوغها كل يوم. ولكن قصة فركور لدى الفرنسى فى دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيرًا حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالا بأنه الشر المجسد: فى كل حرب شكل من أشكال المانورية. فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضع وقتها فى تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألمانى.

ولكن الأمر على النقيض من ذلك فى الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاهريها، فإنها بالتعود، وعلى أثر الدعاية البارعة، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس، أناس طيبون أو خبثاء، أو طيبون وخبثاء معًا. فلو أن كتابًا كان قد صور للفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألمانى على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده.

وفى نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة «صمت البحر» أثرها: ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين فى منازلهم ليلا وبالنفى والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن. وحيل بين الألمان والفرنسيين من

(١) انظر الهامش السابق.

جديد بحاجز خفى من نار، فلم نعد نرغب فى معرفة ما إذا كان الألمان ـ الذين كانوا يفقئون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظافرهم ـ جناة أم ضحايا للنازية، ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت: ففى نقطة التحول هذه فى أثناء الحرب كان لا مناص من أن يكون المرء معهم أو ضدهم، وبدت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بألحان الحب وسط الضرب بالقنابل، والمذابح، والقرى المحترقة، والنفى ففقدت القصة بذلك جمهورها. فقد كان جمهورها، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١، ممن استخذتهم الهزيمة، ولكنهم كانوا فى دهشة مما لقوه من لطف المحتل، وكان هذا الجمهور راغبًا حق الرغبة فى السلم، فزعًا من شبح البلشفية، ضالا على خطب بيتان[1]. فكان من العبث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور فى صورة وحشيين سفاكين. بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين، ومادام قد اكتشفت فى دهشة أن غالبيتهم كانوا «أناسًا مثلنا»، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالا حتى فى هذه الحال، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشئومين حتى لو حملهما إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين. وبما أن المرء كان يتوجه فى الجملة حينذاك إلى جموع سليبة الإرادة، ولم يكن هناك ـ بعد ـ إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية، والتى كانت تبدو حذرة كل الحذر فى دعاية الشعب للانضمام إليها: إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذى يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت، والاحتقار وطاعة الإكراه التى تشهد بأنها طاعة الإكراه.

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا: إنها تريد أن تحارب ـ فى فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ ـ آثار المقابلة بين بيتان وهتلر فى مدينة منتوار[2] وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية، لاذعة، قوية الأثر. ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحدًا. بل سيرى فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩. يبدو

(١) Petain (١٨٥٦ – ١٩٥١) قائد فرنسى، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألمانى من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤، فحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو، وصدر الحكم فى ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة.

(٢) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار، مقاطعة فندوم، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠.

أن ثمار الموز أطيب مذاقًا عقب القطاف: وهذا شأن ما ينتجه الفكر، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه. سيستهوى قومًا القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذى يتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر. ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسمًا فى إنتاجه؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة «تين»[1] فى تأثير البيئة ؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقًا من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذا لا أعتقد فى ذلك التفسير[2]. إذًا الشأن فى الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك، لأنه يهيب بالكاتب، أن يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف، ولكن الجمهور - على النقيض - انتظار، وفراغ يملأ، وتطمع، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية. وبعبارة أوجز: الجمهور هو الطرف الآخر. وإنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبى بموقف المؤلف، حتى إنى كنت أنظر دائمًا إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة، على أن مشروع الكتابة لا يختلف فى ذلك عن المشروعات الأخرى. كتب إتيامبل Etiemble[3] فى مقال ينم عن الذكاء، ولكنه قليل العمق[١] يقول: (كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير، حينما ألقت الصدفة دون أنفى بثلاثة أسطر لجون بول سارتر هى: «إن الكاتب فى رأينا ليس من المقيدين فى حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال، وليس هو من المتحررين منها مثل «أريل»[4]. ومهما يفعل فهو فى غمار المعمعة ملحوظ وشريك فى المغامرة حتى فى أقصى حالات عزلته). فى غمار المعمعة من رأسه حتى

---

(١) يقصد نظرية «تين» فى تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى أو الوطنى فى الإنتاج الفكرى لكل شعب، وقد شرحنا هذه النظرية، ونقدناها، فى كتابنا: الأدب المقارن.

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين فى تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه، فى حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير، بل إلى التوجيه للإمكانيات الموزعة فى الجمهور والتى تتطلب تغذية وبلورة - استجابة لما ينشده الجمهور فى مشروعاته التى يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله.

(٣) فستال Vestale كاهنة لحراسة إلهة النار «فستا» فى أساطير الرومان، وكانت تختار من خير العائلات فى روما، وتسهر على حراسة نار المعبد، وتبقى عذراء طوال حياتها، فإذا حادت عن الجادة دفنت حية.

(٤) Ariel قد يراد - كما يبدو من السياق - الملاك المتمرد فى «الفردوس المفقود» للشاعر الإنجليزى ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أريل الذى فى ملهاة العاصفة لشكسبير، أى الملاك الطائر.

القدم. قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بليز باسكل: «نحن مبحرون»[١]، ولكن ما لبثت ـ بعد قراءة هذه الأسطر ـ أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالا، إلى أمر الأمير والعبد).

لن أقول شيئا آخر سوى أن «إتيامبل» يتماكر. إذا كان إنسان مبحرًا فليس معنى هذا مطلقًا أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار، بل أكثر الناس يمضون وقتهم فى إخفاء التزامهم على أنفسهم. ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائمًا الهرب من الحقيقة إلى الباطل، وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية: فبحسبهم أن يضفوا الظلام على فوانيسهم، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها، أو إلى الجانب البعيد دون القريب، أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل، أو يأبوا التعاون مع أقرانهم، أو يبتعدوا عن الاشتراك فى شئون الحياة اعتصامًا بالرصانة، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت، فى حين ينفون، فى الوقت نفسه، كل رهبة عن الموت بانغماسهم فى أمور الحياة اليومية، أو يوهموا أنفسهم، إذا كانوا من طبقة الطغاة، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة فى الخضوع لمن يضطهدونهم، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حرًا فى القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية. ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك، شأنهم شأن الآخرين. ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عددًا يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة.

وإنما أسمى الكاتب ملتزمًا حينما يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالا بأنه «مبحر»[٢]، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى الفطرى إلى حيز التفكير. والكاتب هو

(١) إشارة إلى رهان باسكال المشهور، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه. فنحن فى هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر، ليس لهم من خيار فى أمر السفر، فلم يبقِ لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى باسكال حوارًا فى مسألة وجود الله، ننقل منه هذه الجمل: «الله موجود أو غير موجود. ولكن إلى أى الرأيين تميل !... علام تعتمد فى رهانك ! فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأى الأول ولا الثانى، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما. إذن فلا تتهم بالخطأ من اختاروا، لأنك لا تدرى من أمر هذا الاختيار شيئًا – كلا، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى بدون ذاك، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا... فالصواب ألا ندخل فى الرهان – نعم، ولكن يجب أن نراهن، فهذا غير إرادسمث فأنت بسبيل الإبحار فى سفينة من السفن، فأيها تختار!» انظر: B. Pascal: Pensées, X.I.

(٢) انظر الهامش السابق.

الوسيط الأعظم، وإنما التزامه فى وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه فى إنتاجه على أساس حالته فى المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه إنسان وكفى، بل وفى أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضًا. فقد يكون يهوديًا أو تشيكوسلوفاكيا أو من أسرة من أسر الفلاحين، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى، ومن أرومة ريفية. حينما حاولت فى مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة «اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى، فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف». لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا. والأمر فى حال الكاتب أكثر تعقيدًا، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه، وإذن فالحرية هى الأصل فيها، فأنا أولا مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة، ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنسانًا ينظر إليه الآخرون أنه كاتب، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية. ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون. قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضفيها مجتمع ما على الأديب، ولكن عليه - لكى يغيرها - أن يتقمصها هو أولا، ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته، وتصوره للعالم، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع، فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته، وأسس الحقائق - التى ينبنى عليها ما يشيده الكاتب من عمل - هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك.

ونأخذ مثلا حال الكاتب الزنجى الكبير «رتشارد رايت» Richard Right فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنسانًا، أى «زنجيًا» نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود، وعن البيض من وجهة نظر السود. أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى «الحق» و«الجمال» و«الخير الخالد»، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلا من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب[1] لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين فالكتّاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس. فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من

(١) يقصد أمثال جوليان بندا.

الملهمين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفس الوقت الموضوع الذى يكتب فيه: فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى، ويبرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى. وليس تدليله على ذلك تدليلا موضوعيًا على طريقة الواقعيين، ولكن فى كلف وهوى بحيث يشرك معه فى التبعة قارئه. ولكن هذه النظريات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديدًا قاطعًا، فربما كان هَجاءً، أو مؤلفًا لأغان زنجية من نوع «البلوز»، أو مبعوثًا آخر إلى سود الجنوب، كما بعث «إرميا»[1]، إلى اليهود. فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فى تحديد طبيعة عمله، فعلينا أن نعتد بجمهوره. فإلى من إذن يتوجه «ريتشارد رايت» ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم: إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية: وهى أنه ليس ملتزمًا بأى عصر خاص، فتأثره من أجل بؤس السود فى لويزيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين فى عهد سبارتاكوس[2]. فالإنسان ـ من حيث هو فرد من أفراد العالم ـ لا يفكر إلا فى القيم العالمية، إذ هو توكيد خالص تجريدى للحقوق الطبيعية للإنسان. و«رايت» لا يمكن أن يفكر كذلك فى التوجيه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض «كارولين» فهؤلاء قد تم دونه حصارهم، ولن يفتحوا كتبه، ولا إلى الفلاحين السود فى بايوس الذين لا يعرفون القراءة. وإن هو بدا سعيدًا بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر ـ بادئ ذى بدء ـ فى الجمهور الأوروبى حين كتبها. فأوروبا نائية عنه، وغضبها من أجله رياء، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيرًا من أمم استعبدت الهند، والهند الصينية وإفريقيا السوداء وبحسبنا هذه الملحوظات لنحدد قراءه: فهو يتوجه إلى اليهود المثقفين فى شمال أمريكا، وإلى صادقى الطوية من الأمريكيين البيض (رجال الفكر، وديمقراطى اليسار والراديكاليين، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية[3] فى الولايات المتحدة).

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم، كما تتراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال

(١) نبى من أنبياء بنى إسرائيل، مشهور بتفجعه فى نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء، وقد وصف فى نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل.

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما، وقتل عام ٧١ ق . م.

(٣) Commitree for Industrial Organisations (U, S.).

التحرر التاريخي المعين الذى يجهد الكاتب فى تتبعه، وكما تظهر عالمية الجنس الإنسانى على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائه. ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعى الجنوب هامشًا من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعى. فالأمى يمكن أن يتعلم القراءة فى أية حال من أحواله. كما يمكن أن يقع الطفل الأسود فى يدى أكبر المتعصبين من أعداء السود، فتزول عن عينه الغشاوة. ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنسانى يتجاوز حدوده الواقعية، ويمتد قليلا قليلا إلى ما لانهاية. وعلينا الآن أن نلحظ أن هناك هوة جلية فى قلب هذا الجمهور الواقعى. فالقراء السود عند «رايت» يمثلون الجانب الذاتى. فقد شبوا على ما شب عليه، وأمامهم ما أمامه من صعاب، وفيهم نفس العواطف والذكريات التى عنده، فسرعان ما تعى قلوبهم ما يريد بأقل إيحاء من اللفظ. وحين يبحث فى توضيح موقفه نفسه يكشف لهم به عن ذات أنفسهم. وإنه ليجهد فى الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير، ويحددها، ويريها لهم، تلك الحياة التى يعيشون فيها يومًا بيوم مباشرة، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات ما يعبر فى دقة عن آلامهم: فهو لهم بمثابة الضمير. وإن الحركة التى يرتفع بها فى حالته المباشرة إلى الوعى المفكر هى حركة جنسه كله. ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون. فلم يعيشوا فيما عاش، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا فى مدى جهد بالغ أقصى غايته، معتمدين على مشابه هم فى كل لحظة على خطر أن تخونهم. ومن جهة أخرى لا يعرفهم «رايت» كامل المعرفة، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذى هو قسمة بين الآريين البيض جميعًا: أمان الكبرياء، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له. ولا يجد البيض - فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة - نفس القرائن التى يجدها السود. وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يتوقع منها، إذ إنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه. وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها، إذ يقصد إلى إشراكهم فى الأمر ليقدروا التبعة الملقاة عليهم. فعليه أن يثير حنقهم ويجللهم بالعار. وبهذا يحتوى كل عمل أدبى يقوم به «رايت» على ما كان يمكن أن يسميه بودلير: «مطلب ذو وجهين مقترنى الحدوث فى آن»، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما، وفى كل جملة قوتان متطابقتان فى وقت معًا يحددان فى قصته شدة الجهد الذى لا نظير له. فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان

من المحتمل أن يظهر أكثر إسهابًا وإقذاء كذلك، ولنحا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل، ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل فى روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن، ولكن أدبه فى الحالة الأولى قريب من الهجاء وفى الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبئين: فلم يتكلم إرميا إلا لليهود. ولكن «رايت» حين كتب إلى جمهور منشعب، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزه فى آن واحد: فقد جعل منه تعلة للقيام بعمل فنى.

الكاتب يستهلك ولا يستنتج شيئًا، حتى لو اعتزم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية، وإذن فلا تقدر بثمن. وقيمتها التجارية تحدد تحديدًا تعسفيًا. وفى بعض العصور يمنح الكاتب معاشه، وفى بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه. ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشاعر فيما يمنحه له الملك من غذاء ومسكن فى النظام القديم، كذلك لا يوجد فى المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكرى بالإضافة إلى ربحه المئوى. ففى الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر، وإنما يمنح قوته طيبًا أو سيئًا على حسب العصور. ولا يستطاع التصرف حياله بسوى ذلك، إذ نشاطه غير مفيد، فليس له من نفع إطلاقًا، بل هو أحيانًا ضار لما يتولد - فى المجتمع الذى يكتب له - من وعى ذلك المجتمع بنفسه، لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة فى حدود النظر إلى قوانين المجتمع، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفًا. فإذا رأى المجتمع نفسه، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال فى القيم الثابتة والنظام القائم فى المجتمع: والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع. وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغيرها. ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع، إذ يفقد التوازن الذى أكسبه إياه الجهل، ويترجح بين العار والإسفاف، فيمارس سوء النية. وبذا يعطى المجتمع شعورًا بشقاء الضمير. ومن هنا يظل الكاتب فى صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن، هذه القوى التى يحاول هو أن يحطمها. لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنفى اللا مباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة.

والطبقات الحاكمة - وحدها - هى التى تستطيع أن تستبيح الترف فى إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضًا. وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم. أما إنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم: فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحررًا يسمح لهم بالرغبة فى أن يكون لديهم وعى منطقى بأنفسهم، فهم

متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم. ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالاً بما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها. وأما إنه حيلة عند القليل منهم. فذلك لأنهم عرفوا الخطر، فكفلوا للفنان الغذاء، ليشرفوا على قوته الهدامة. فالكاتب، إذن، طفيلى «الصفوة» الحاكمة. ولكنه يسير فى تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفلوا له العيش وهذا هو الأصل فى الصراع الذى يتحدد به حاله فى المجتمع. وقد يكون هذا الصراع واضحًا كل الوضوح أحيانًا. ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب فى نجاح مسرحية زواج فيجارو[1]، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعى للنظام القائم آنذاك. وأحيانًا أخرى يكون الصراع مقنعًا، ولكنه واقع دائمًا، لأن تسمية الشىء بيان له والبيان تغيير. وبما أن هذا النشاط الجدلى الذى يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له فى حدود ضيقة أن يصبح عونًا على تغيير النظام القائم، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها، فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعى للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة ـ وهى جمهور الكاتب الواقعى ـ وقوى التقدم، وهى جمهوره الإمكانى. والكاتب ـ فى المجتمعات غير ذات الطبقات التى يكون بناؤها الذاتى قائمًا على الثورة الدائمة ـ يستطيع أن يكون وسيط الجميع، وجداله فى المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع. وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذى يجب أن يفهم من مبدأ «النقد الذاتى»[2] وإذا اتسع الجمهور الواقعى للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى، أحدث ذلك فى وعيه توافقًا بين اتجاهات متضادة. وفى هذه الحالة يمثل الأدب ـ حين يتحرر تمام التحرر ـ قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء. ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلا. فالصراع باق، إذن، وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه: تقلبات الكاتب وشقاء ضميره.

---

(١) Le Mariage de Figro ملهاة ألفها بومارشيه (١٧٢٢ – ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٧٨٤ – وفيها إلى جانبها الفكاهى مغزى سياسى، إذ ينعى مؤلفها على نظام فرنسا الذى قامت الثورة للقضاء عليه، وفيها ينعى المؤلف على امتيازات النبلاء. وفيها حملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألمافيفا: «ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الامتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك». وفى أول عرض لها قال لويس السادس عشر ـ وكان ممن شهدوا العرض: «هذه مسرحية بغيضة، ولن تمثل بعد ذلك أبدًا». ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجًا قويًا وفى شبه ثورة، فأعيد عرضها، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء. وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية، ومثلت.

(٢) Autocritique.

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عمليًا الجمهور الإمكانى، وحين يصبح الكاتب فى عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلا من أن يكون على هامشها. وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين وتجرى وساطة الكاتب فى صميم تلك الطبقة. ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل، إذ يمارس باسم المبادئ التى لا جدال فيها. وهذا - مثلاً - هو ما حدث فى أوروبا فى حوالى القرن الثانى عشر: فكان الكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين. وكان فى مكنته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصًا، إذ كان هناك تناقض بين ما هو روحى وما هو زمنى. وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ما هو روحى، أى إلى سيطرة العقل نفسه فى حالة السلبية، وبوصفه جدالا وتعاليًا، وبناء دائمًا ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة. ولكن ضروريًا أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولا على أنها موضوع، وأن هذا النفى المستمر للطبيعة بدا فى بادئ الأمر كأنه طبيعة، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهريًا فى عرض الطريق كانت تتمثل مبدئيا فى مذهب فكرى خاص. ففى القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر: كانت المسيحية هى الأمور الروحية نفسها، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها، فهى الروح التى استحالت إلى موضوع[1] ومن هنا يتجلى فى وضوح أن المسيحية - بدلا من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائمًا لدى جميع الناس - ظهرت أولا على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع فى العصور الوسطى حاجات روحية.

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضا. واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان، وهما - فى نفس الوقت - وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين، ويكادان يشبهان - فى ذلك - لغة التخاطب. ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئًا بالإمكان. ولكن فى عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين. ولم يكونا مقصودين لذاتهما على أنهما من أعمال الفكر. ولم تكن الغاية منهما هى النزعات الإنسانية فى قيمتها الفسيحة الغامضة التى سيطلق عليها -

(١) أى بتحولها إلى شعائر خارجية.

فيما بعد ـ الدراسات الإنسانية، بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها. فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معانى النصوص المقدسة وشروحها التى لا عداد لها، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح. ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمتخصصين فى دراسة الوثائق، إذا كنا نمارس مهنًا أخرى. وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين فى أمر الإنتاج فى الشئون الروحية وفى رعايتها. وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب، كما يفعل الجمهور اليوم، بل ربما لم يكن فى مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون. ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهى ذراعه الآخر. وحينذاك ينهبون ويحرقون كل شىء، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة فى البابا، ولأنهم لا يهملون أبدًا فرصة للنهب. حقًا كان المذهب الفكرى فى عاقبة أمره موجهًا إليهم، وإلى الشعب، ولكن كانوا ينهونه إليهم شفويًا بالمواعظ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر لغة أكثر بساطة من الكتابة: ألا وهى التصوير. فالنحت والتصوير والفسيفساء ـ فى الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها ـ تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس. فكان رجل الدين يكتب ما يستميله من الحوادث، أو يؤلف كتبًا فلسفية، أو تفاسير، أو أشعارًا، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة، ويتوجه بذلك إلى أقرانه، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائه ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير فى الجماهير مادام قد وثق سلفًا أنهم لن تكون لهم بها معرفة، كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم فى ضمير إقطاعى نهاب أو خوان: إذ كان الطغاة أميين. فليس قصده، إذن، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها، ولا انحياز إلى رأى أن يستمر فى مجهوده كى يميز ما هو روحانى مما هو من تجارب التاريخ. بل الأمر على النقيض من ذلك، فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير. وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شىء واحد، وبما أن غاية الهيئة الدينية هى إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم فى وجه الزمن، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة، حتى كانت تجرى الحوادث فى إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور، وكان كل دير يستطيع أن

ينعم بالسلام الخاص به، شأنه فى ذلك شأن بطل الأخارنيين[1] حينما كان وطنه فى حرب، لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة فى برهنته على استقلاله، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص فى الذات الخالدة. فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة، وحجته فى ذلك ـ على وجه التحديد ـ هى أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها. وهو فى هذا يحقق المثال الذى دعا إليه بندا، ولكن يدرك المرء فى أى شروط يحقق الكاتب ذلك المنال: فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريبًا أحدهما عن الآخر، وأن يسود مذهب فكرى خاص، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمرًا ممكنًا، وأن يكون جمهور الشعب كله أميًا أو يكاد، وأن يكون الجمهور الوحيد الذى يتوجه إليه الكاتب محصورًا فى الكتاب الآخرين من مدرسته. ومما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر ـ حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد ـ وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ما تحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفًا. ففى العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب.

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقًا ـ لكى يحتفظ الكاتب بهذا النوع من سعادة الضمير ـ أن ينحصر جمهورهم فى هيئة مكونة من المهنيين بل يكفى أن ينغمس الكتاب فى المذهب الفكرى الذى تعتنقه الطبقات ذوات الامتيازات فى الشعب، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر، ولكن تتغير فى هذه الحالة وظيفتهم. فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع مثلا آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكرى السائد.

فى ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون

---

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens، وهى أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠ – ٣٨٥ ق . م) مثلت فى أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلوبونيز وبطل هذه الملهاة الذى يشير إليه المؤلف هو: ديكيوبوليس Dicaiopoils وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهبا لغارات العدو، ورحل إلى مدينة أثينا. وبعد أن ضاق ذرعًا بحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب، عقد صلحًا وحده منفردًا مع إسبرطة، ويحسده على ذلك عمال أخارنيس، ويجادلونه فيما فعل، وينتصر عليهم بالقول دفاعًا عن نفسه، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام، ويصور فى دفاعه مآسى الحرب وأهوالها. وتنضم له الجوقة. والذى يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار فى الحرب هو القائد لاماكوس. ويرحل القائد للحرب، ويعود مصابًا يحمله صحبه، فى حين يلتقى ببطل المسرحية ثملا مرحًا مع كاهنة للإله باخوس.

المدنية دون الشئون الدينية. ولا شك أن الأصل فى ذلك اتجاه هو ما للشىء المكتوب من قوة على السريان، وما له كذلك من طابع الجلال، ثم ما ينطوى عليه كل عمل فكرى من دعوة إلى الحرية. ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك، مثل انتشار التعليم، وضعف السلطة الدينية، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهًا واضحًا نحو السلطة الزمنية. وعلى الرغم من ذلك، ليس معنى الاتجاه المدنى أنه عالمى. فقد بقى جمهور الكاتب جد محدود، وكان يسمى - فى جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية. وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى[1]. وهو يمارس وظيفة هى من نوع الرقابة يسمونها الذوق[2]. وموجز القول أنه كان عضوًا من الطبقات العالية ومتخصصًا فى وقت معًا، فإذا نقد كاتبًا من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة. فجمهور كورنى[3] وباسكال[4] وديكارت[5] هو مدام دى سيفنييه[6] و«فارس ميريه»[7] ومدام دى جرينيان[8]، ومدام دى رامبوييه[9]، وسانتيفريمون[10]. أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية، فهو ينتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فنى جديد. وهو الكتلة

(١) نعنى بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون فى القرن السابع عشر والثامن عشر l'honnête homme.

(٢) لجمهور الكلاسيكيين، انظر كتابنا: الأدب المقارن.

(٣) Corneille المؤلف المسرحى والناقد الفرنسى، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦ - ١٦٨٤).

(٤) Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له فى إقليم بروفنس. وهى الرسائل التى يرد بها على اليسوعيين، وسبق أيضًا أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص «رهان باسكال».

(٥) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسى وعالم من علماء الرياضة، ساعد بفلسفته على استقرار «العقلية» الكلاسيكية، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها، انظر كتابى: الأدب المقارن.

(٦) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها «كونتس دى جريتيان».

(٧) La Chevaller de Meré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جومبو، كاتب خلقى فرنسى، يحتكم فى مبادئه إلى ذوق العصر السائد، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم.

(٨) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا، كونت دى جريتيان، وهى ابنة مدام دى سيفينييه السابقة الذكر، وإليها كتبت رسائلها.

(٩) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبوييه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبوييه فى باريس ناديًا من الكتاب والشعراء، وهى وابنتها «جولى دانجين»، وكان هذا النادى الأدبى نموذجًا أنشئ على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دورًا كبيرًا فى الحياة الأدبية فى أوروبا.

(١٠) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسى،أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى، وله ملهاة: «الأكاديميين»، يسخر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية.

الجامدة التى تتجسد فيها فكرة الكاتب. ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية. ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى، فليس له إلا أن يشترى الكتاب أو لا يشتريه، فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى، وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين، ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها. ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا، فإنه يظل كاتبًا بالإمكان؛ إذ إنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين ـ الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة ـ فهو على الأقل سمة فضلهم. وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة. ولو زاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون فكان جمهور القراء جمهورًا عاملا، وكان نتاج الفكر خاضعًا لحكمه حقًا؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها. ولم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية، لأنه لابد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب، يفجؤه الكاتب ويزلزله، ويوقظه فجأة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها، فهى لذلك تتطلب دائمًا تلقيحًا وإخصابًا، ولكن العقائد فى القرن السابع عشر الفرنسى راسخة لا تتزعزع: وقد ازدوج المذهب الدينى بمذهب فكرى سياسى صدر عن السلطة الزمنية نفسها: فلا يشك إنسان جهرة فى وجود الله، كما لا يشك فى حق الملك الإلهى. فلذلك «المجتمع» لغته وطرائفه، وشعائر آدابه التى يتطلب رؤيتها من جديد فى الكتب التى يقرؤها. وله كذلك إدراكه الخاص للعصر. وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما ـ الخطيئة الأولى والخلاص ـ مردهما الماضى البعيد، ومن الماضى البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات، وبما أنه ليس فى وسع المستقبل أن يأتى بجديد، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان فى الأرض ـ الكنيسة والملكية ـ لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار، إذن كان العامل الفعال فى الزمان هو الماضى، والماضى تدرج فى مظهر «الأبدى» والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون. ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تقبل، وأن يستلهم العمل الفنى من نموذج قديم كى يروق. وهناك من الكتاب من يوقفون أنفسهم فى صراحة حراسًا لهذا المذهب الفكرى. كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من

لا هم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة. ويضاف إليهم «كلاب الحراسة» للسلطة الزمنية من مؤرخي الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها. ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين فى جميع خصائصهم، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون بإقامة البراهين للمحافظة عليها. فهم لا يكتبون عنها، بل يتقبلونها ضمنًا. وهى تقوم لديهم مقام ما سميناه آنفًا «القرينة» أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف. ولابد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقرائه. وينتمى هؤلاء الكتاب ـ بصفة عامة ـ للطبقة الوسطى أو للبرجوازية، ويعولهم النبلاء. وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا ـ شأنهم فى ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين ـ فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية.

ولا ينتظم هؤلاء الكتاب ـ بعد ـ فى جماعة خاصة، بل هم فى هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائمًا بأصلهم الجماعى وكهانتهم فى القديم، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك، وتقرأ لهم صفوة الشعب، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود. وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكاتب (من رجال الدين) فى القرن الثانى عشر. ومن المحال فى ذلك العصر ذكر جمهور إمكانى متميز عن الجمهور الواقعى. وقد يتأتى للابروبير[1] أن يتحدث عن الفلاحين، ولكنه لم يتحدث قط إليهم. وإذا اهتم ببؤسهم، فليس ذلك ليقيم منه حجة على النظام القائم الذى هو راض عنه، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام: إذ هذا البؤس عار على الملوك المستنيرين، وعلى المسيحيين الصالحين. وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم ولم يكن من المستطاع لهؤلاء

(١) لابروبير La Bruyére (١٦٤٥ – ١٦٩٦) كاتب أخلاقى فرنسى، اشتهر برسم الصورة فى الأدب الفرنسى، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقى تيوفراست. وكان لابروبير يتحدث عن العادات فى عصره وينقدها. والمؤلف. يشير إلى تصويره للفلاحين فى صورة البائسين الأشقياء، وننقل هنا هذه الصورة الفريدة فى نوعها فى القرن السابع عشر الكلاسيكى.

ويرى المرء بضع حيوانات متوحشة، ما بين إناث وذكور، منتشرة فى الريف، على سحنها سواد، ترهقها غبرة، وأمعنت الشمس فى إحراقها، مرتبطة بالأرض تحفر فيها، وتقلبها فى عناد لا يقهر، ولها ما يشبه الصوت الملفوظ، وحين تقوم على ساقيها، تبدو لها وجوه كالناس، وحقًا هم أناس. فى الليل يأوون إلى جحور، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول. وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف، كى يعيشوا. ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم، انظر: La Bruyére Les Caracéres, XI, 28.

الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم. وقد انتفى - بتجانس جمهور القراء - كل تناقض فى روح المؤلفين، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغيضين لديهم وقراء إمكانيين محبوبين لهم لكنهم بعيدون عن منالهم، ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذى يجب أن يلعبوه فى العالم لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا فى العصور التى لم ترسم فيها هذه الرسالة فى وضوح. وحين يجب عليه أن يخترعها، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها، أى عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قرائه - جمهورًا غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أو لا يستطيع ضمهم إليه؛ عليه - فيما إذا تيسر له الوصول إليهم - أن يتصرف فى أمر صلاته بهم. ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد، جمهور عامل مؤثر، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين. ولجهل الشعب بهم، وكانت مهنتهم هى وضع صورة لذلك الشعب بين يدى الصفوة التى تعولهم. ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة: فهناك صورة هى نفسها جدال ومماراة، ذلك أنها صورت من الخارج، وبدون ولوع بها من المصور الذى يرفض كل مشاركة فى التبعية لنموذج ولكن - لكى يدرك الكاتب مجرد الفكرة فى رسم صورة هى فى نفسها جحود لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلا - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره، وهذا معنى أنه يواجه قراءه من خارجهم، فينظر إليهم دهشًا، أو يحس بهم عبئًا على المجتمع الصغير الذى يشاركه نظرته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم، من الأقليات الجنسية، والطبقات المهضومة مثلا. ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب، ولا تتسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع. فلا لعنة على الناشر، بل ولا على الشاعر. وليس لهما الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية، إذ إن التقاليد قد ثبتت القيمة وهذا المعنى. والشاعر والناشر كلاهما من صميم مجتمع حمدت فيه الفروق بين الطبقات. فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد، ولا بما يثيره التفرد من قلق. وموجز القول أنهم «كلاسيكيون». وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع ساده استقرار نسبى، ونفذت إليه أسطورة خلوده، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكانى فيها -

بحال ـ حدود الجمهور الفعلى، وحين يكون كل قارئ رقيبًا على الكاتب وناقدًا اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع ـ من مذهب دينى أو سياسى، من قوة السلطان ـ درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة، بحيث تصير القراءة ـ وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه ـ بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد. ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء. وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملا من أعمال التأديب، ويصير الأسلوب ـ فى نفس الوقت ـ أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حيال قارئه. ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين، لأن هذه الأفكار هى أفكاره، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع. وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها ـ بحكم الضرورة ـ تجريد ومشاركة التبعة. ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل، ولا أن يصور، بصفة عامة، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية، ومن جهة أخرى، بما أن هيئات من المتخصصين تُعْنَى ـ تحت الرقابة الكنسية والملكية ـ بالمحافظة على النظام القائم من روحى وزمنى، فالكاتب خالى الذهن تمامًا من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة الإنسانية؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر فى الإنسان الخالد من ظاهره، دون أن تحدث فيه تغيرًا عميقًا. وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ فى امتداده، فإنه يرى فيه تكرارًا أبديًا، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس، ويجب أن تزودهم بها؛ ويرى فيه فى نفس الوقت اطرادًا تعترض مجراه عوائق خفية، إذ إن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضى عهدها منذ أمد طويل؛ ومادام الكُتَّاب قد توصلوا فى العصور القديمة إلى درجة الكمال فى الأدب، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال. وهو فى كل هذا على وفاق أيضًا مع جمهوره، وذلك الجمهور الذى يعد العمل لعنة، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك: هو أنه من ذوى الامتيازات فى الشعب، وأن شغله الوحيد هو

العقيدة، وإجلال الملك، والحب، والحرب والموت، ومراعاة أدب التقاليد. وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكى صورة نفسية محضة، لأن الجمهور الكلاسيكى لا وعى له إلا بجانبه النفسى. هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسى جانب تقليدى. فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى قلب الإنسان، ولا بتكديس الفروض: لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعانى من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطا، ولا يتوافر ذلك إلا فى المجتمعات غير المستقرة، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على الوصف، فهى غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هى تعبير فنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من المجتمع. فيستمد «لارشفوكو»[1] من ملاهى النوادى [الصالونات] مضمونا لأمثاله، وقالبًا. وما تبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين[2]، ومراسم «الإتيكيت» عند المتحذلقات[3]، والاهتمام بتصوير الأخلاق التى يدعو إليها «نيقول»[4]، والنظرة الدينية إلى الشهوات، لم يكن هذا كله إلا المادة التى استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات. وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية. ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتونًا بصورته، لأنه يتعرف فيها الأفكار التى كونها عن نفسه، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصور بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته. وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء، ولكن من ثنايا الرسائل والملهاة المسرحية، إذ الصفوة كلها هى القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها؛ ولم يكن بعض الهزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة المواجهة للشعب: إذ موضوع هذه السخرية دائمًا هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب. فهم يعيشون على

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ – ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاقى له حكم خلقية يغلب عليها طابع التشاؤم.

(٢) Les Jésuites: جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة، قامت أولاً فى إسبانيا ثم لقيت رواجًا عظيما فى فرنسا، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية، وعناية الملحدين فيها، والطاعة، ومقاومة الإصلاح، واشتركت فى الشئون السياسية، فاكتسبت عداء البرلمان. كما قاومتها الجامعة. وقد حلت الجمعية فى فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤.

(٣) جماعة من جماعات النوادى سرت فيها روح التأنق والولوع بالتكلف فى التعبير والعادات، باسم الأدب والذوق، ومنها سخر موليير فى ملهاته: المتحذلقات المضحكات.

(٤) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥ – ١٦٩٥) كاتب أخلاقى، وأحد كبار دير «بوروريال» وله «رسائل فى الخلق والتعاليم الدينية».

هامش الحياة الجماعية فإذا سخر من عدو المجتمع[1]، فذلك لأنه فرط فى المراسم المرعية للأدب؛ وإذا سخر من كاتوس[2] ومادلون[3] فذلك لأنهم أفرطوا فى تلك المراسم، ويذهب فيلامنت[4] إلى مناهضة الأفكار الموروثة فى شأن المرأة؛ وسُوقِيُّ[5] النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين، ممن لهم تواضع المتكبرين، لما هم عليه من ثقة فى مكانتهم العظيمة، مع علمهم بضعته؛ وهو بغيض فى الوقت ذاته إلى النبلاء، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبل. ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلى الذى يمكن أن يسمى هجاء عضويًا والهجاء الخطير الشأن الذى قام به بومارشيه[6]، وبول لويس كورييه[7]، وجول فاليه[8]، ودى سيلين[9]، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة، ولكنه مع ذلك أشد

(١) La Misanthrope ملهاة شعرية لموليير، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦، الشخصية الرئيسية فيها «ألسيست» الذى يبغض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة فى الطبقة العالية من المجتمع، فى حين يرى صديقه «فلينت» أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه. ويولع ألسيست بالأرملة الشابة «سيليمين»، وهى صورة المجتمع فى التكلف والتدلل والمجاملة الكاذبة. ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر أليسيست رأيه فى قطعة شعر، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة وتحب «أرسينويه» ألسيست وتكيد بذلك لمحبوبته سيليمين، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذى يسود المجتمع، وتنتهى هذه العقبات باجتماع ألسيست مع حبيبته سيليمين، فيطلب منها أن تفصل فى أمر زواجهما، على أساس أن يبعدا عن هذا المجتمع، فتتردد، فيهجرها. ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء، تتوافر ففيه له حرية الرجل الشريف.

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان فى ملهاة المتحذلقات المضحكات، لموليير، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ – وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيبوس، والأخرى بنت أخيه، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنقا فى عبارات الطلب، ولم يتحذلقا فى الخطاب، فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا خادميهما فى مظهر خاطبين يرضيان رغباتهما فى التكلف ويهرج القول فتقبل الفتاتان الزواج منهما. ولكنهما يعروهما الخجل والعار حين تنكشف الحيلة.

(٤) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع، ملهاة موليير التى سبق أن تحدثنا عنها.

(٥) Le Bourgois Centilhomme ، ملهاة لموليير، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ ويطلها مسيو جوردان، دخل فى زمرة النبلاء عن طريق المال. ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب... ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثرًا دون أن يعرف. ويرفض تزويج ابنته من رجل كفء لها هو «دورانت»، لأنه ليس من أصل نبيل. وفى سذاجته يصدق «دورانت» حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركى، ويتحدث أمامه برطانة يوهمه أنها تركية. وفى المسرحية سخرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معًا، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل.

(٦) بومارشيه مؤلف «زواج فيجارو» و«حلاق أشبيلية»، وهما ملهاتان لهما مغزى سياسى. وسبق أن قلنا عنه كلمة فى الملهاة الأولى ص ٨٥.

(٧) Paul Louis Courfer (١٦٧٢ – ١٨٢٥) كاتب فرنسى، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة.

(٨) Jules Vallés (١٨٣٣ – ١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى، يدعو – فى بعض ما كتب – امتدادًا لبومارشيه، وله ثلاث قصص تحكى حياته هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى: الطفل (١٨٧٩) وطالب فى الثقافة العامة (١٨٨١) والتأثر، ونشرت عام ١٨٨٦.

(٩) L.E. de Celine طبيب وكاتب فرنسى معاصر، ولد عام ١٨٩٤ – ومن قصصه قصة «سفر فى آخر الليل» نشرت عام ١٩٣٢.

قسوة، لأنه ترجمة للعمل الوادع الذى يسيطر به المجموع على الضعيف والمريض والجموح، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكدودين.

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برجوازى، وذو شيم برجوازية، وهو أقرب فى موطنه شبهًا بأورونت[1] وكريزال[2] منه بإخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و١٨٣٠؛ وهو مع هذا موضع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه، وقد علا قليلا فوق طبقته، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد؛ وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين، محترم لسلطة الملك، سعيد لشغله مكانًا متواضعًا فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية، حيث هو أفضل قليلا من التجار ورجال التعليم. ويظل دون النبلاء ورجال الدين. ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضمير، مقتنعًا بأنه قد أتى بعد فوات الأوان، وأن كل شىء قد قيل[3]، وأنه لا ينبغى له سوى أن يردد ما قيل فى عذب من القول. ويعد المجد الذى ينتظره صورة هزيلة لألقاب وراثية، وإذا مجده سيخلده؛ وذلك لأنه لم يدر فى خلده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأسًا على عقب؛ وهكذا يبدو له أن فى دوام البيت المالك ضمانًا لدوام شهرته.

غير أن المرآة[4] التى يقدمها متواضعًا لقرائه مرآة سحرية، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه: فهى أسرة مورطة. فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متملقة شريكة فى الإثم، ذاتية أكثر منها موضوعية، وداخلية أكثر منها خارجية، ومع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملا فنيًا، أى أن لها أساسًا من حرية المؤلف، وأنها دعوة إلى حرية القارئ، ومادامت الصورة جميلة فهى جامدة جمود الثلج؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى

---

(١) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة موليير: عدو المجتمع، وسبق الحديث عنها.

(٢) Chrysale شخصية أدبية فى ملهاة موليير التى عنوانها: النساء العالمات، وفيها يسخر موليير من حذلقة اللغويين والفلاسفة والمنجمين.

(٣) إشارة إلى قول «لابروبير»: «كل شىء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها. ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثرها ما جمعه الأقدمون» انظر: L. Bruyére: les Caractéres, I, Peusé I.

(٤) من هنا يبدأ المؤلف فى شرح فكرة جديدة، هى أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكى على الرغم من طابع المحافظة فيه – أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسى. فمهد بذلك على غير وعى من الكتاب – لأدب الثورة فيما بعد.

الإدراك. فمحال عليه أن لا يتمتع بها، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المتستر. وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعانى الشائعة فى العصر، ومما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط وما بينهم كحبل سرى، هى مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية، وبهذا تكتسب نوعًا آخر من الموضوعية. ومن المؤكد أنها نفس الصورة التى تراها الصفوة فى المرآة، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تتراءى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة. وليست هى بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة. وما عملية التقديم الذاتى التى يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كى يستجلى ذاته فى وضوح؛ فهى بمثابة إدراك فكرى واضح مستمر.

وقد لا يتساءل فيها عن التعطيل والاضطهاد والتطفل، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفة. ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالمباشرة. وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها. فالعالم الذى يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه، وإلى تعرف نفسه فيه. ومع هذا لم يخطئ راسين عندما قال فى مقدمة مسرحية فيدر[1]: «ليست الأهواء فيها مائلة للعيون إلا لكى ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب». على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمدًا إلى الإيحاء بأهوال الحب، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجرد سابق منه. ولم يكن من المصادفة فى شىء أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه. وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلى عادة باسم الخلق، فعلينا أن نعترف بأن فن القرن السابع عشر فن خلقى جدير حقًا بهذا الاسم. ولا يعنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التى تنتج الأدب الغث؛ ولكن لمجرد أنه يقصد - فى صمت - إلى تقديم صورة القارئ، فإنه يجعله لا يحتملها، وبذا يكون فنًا خلقيًا، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معًا. ولم يكن هو سوى فن خلقى، فإذا دعا إلى التسامى

(١) أشهر مسرحيات راسين، وقد تفحصناها، وأوجزنا القول فى مغزاها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية.

بالناحية النفسية فى نطاق الخلق، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت. وليس عمله فى الناحية الخلقية دون أى عمل «كاثوليكى». وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة. وليس الكاتب، مع هذا، شريكًا ـ بوجه ما ـ فى الذنب مع الطبقة الظالمة، على الرغم من أنه مندمج اندماجًا كليًا فى تلك الطبقة؛ ولا جدال فى أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التى يكتب لها، إذ إن أثره فى تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه.

وقد عالجنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدومًا أو يكاد، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلى. وقد رأينا أنه كان فى استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد فى راحة ضميره، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية فى داخل هذا المذهب نفسه. فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزابًا متعادية، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف. وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب.

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة فى التاريخ، والجنة التى ما لبثت أن فقدها الكتاب الفرنسيون. لم يتغير موقفهم الاجتماعى: فهم أصلا من الطبقة البرجوازية، إلا قلة شاذة. وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر. واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعًا محسوسًا، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم، وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لابروبير وفينلون[1]، فهم لا يتحدثون إليها قط، حتى لا يمر ببالهم أن يتحدثوا إليها. ولكن انقلاباً عميقًا شطر جمهورهم شطرين، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء، وقد تجلى هذا التوتر فريدًا فى بابه، وإذ فقدت الطبقة ذات السيادة ثقتها فى مذهبها الفكرى، ووقفت موقف المدافع، محاولة ـ إلى حد ما ـ تعويق ذيوع الأفكار الجديدة، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها. وقد فهمت أن

---

(١) Fénelon (١٦٥٦ – ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى. من كتبه: «مغامرات تليماك»، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على إثر ظهور هذا الكتاب.

مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتركيز سلطانها ومادامت لم ترفى هذه المبادئ غير وسائل، فلم تعد، إذن، تعتقد فيها اعتقادًا تامًا، فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية. وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحًا، فقد غدت تضمر وراءها ضعفًا خفيًا وإسفاف اليأس. ولم يبق بعد من كتاب روحيين، فقد أضحى الأدب الكنسى دفاعًا عن الدين فى غير طائل، فى أدب قائم على مناهضة الحرية، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة، كقبضة مشدودة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى النفاد. وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار، فقد انقطعت صلته بالأدب. واتجهت الصفوة الحائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال: فهى تريده - إذا اعتزم عرض الحقيقة - ألا يحابيها فى شىء، ولكن على أن ينفث شيئًا من المذهب الفكرى الذى أخذ يضمر، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقنعهم باعتناق عقائد أضحت على الزمن غير معقولة. وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتبًا. ولكنها تلعب لعبة الخاسر فيها أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة وضوحًا تلقائيًا غير محدد، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها، فليس الأمر، إذن، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها، بل لإقرار النظام القائم. ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها. والكاتب الذى يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها. فتشيعه الاختيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يحرره منها، فهو آنفًا متجاوز لها، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية. ومن جهة أخرى، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته - وهى التى تؤلف ما يسمى فى التعبير الماركسى «الطبقة الصاعدة» - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهبًا آخر خاصًا بها.

وفى ذلك الحين لم تكن هذه «الطبقة الصاعدة» تعانى سوى اضطهاد سياسى، وستطالب بعد قليل بالمشاركة فى شئون الدولة. وكانت سائرة فى هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادى على طبقة النبلاء المتدهورة. وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ. فمثلت للكاتب - لأول مرة فى التاريخ - طبقة مهضومة هى جمهور فعلى. ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك: لأن تلك الطبقة المتيقظة القارئة التواقة إلى التفكير لم تنتج حزبًا ثوريًا منظمًا ذا عقائد خاصة

على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد فى العصور الوسطى. ولم يكن الكاتب - كما سنراه فيما بعد - محصورًا بين عقائد تحتضر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور، وتشعر شعورًا غامضًا بأن فكرتها قد استلبت. ولهذا تود أن تكون على وعى بنفسها. حقًا قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم فى أفكار تلك الطبقة: فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار. ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج. وفى تلك الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبى محض: هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف. ولكن هذا النوع من أدب الهُواة لا يُعد منافسة للكاتب المهنى، بل أولى به أن يحرضه ويدعوه، لأنه يدله على مطالب المجموع الغامضة. وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة فى دور التكوين لجمهور شعبى، فى وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين، مؤلف دائمًا من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية فى المجتمع، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد ممض، فكانت حال البرجوازية فى صلتها بالأدب سلبية نسبيًا؛ لأنها لم تمارس قط فن الكتابة، ولأنها لم تتعلق سلفًا بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء: معنى وصياغة.

والكاتب مرجو من كلا الجانبين، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعاديين من جمهوره حكمًا فى المعركة بينهما. فلم يعد كاتبًا روحيًا كأسلافه، وليست الطبقة الحاكمة هى التى تعوله وحدها: نعم كانت لاتزال تنفق عليه، ولكن الطبقة البرجوازية تشترى كتبه، فهو يكتسب منهما كليهما وقد كان أبوه برجوازيًا. وسيكون ابنه: فكان من الممكن، إذن، أن يتوافر من الدواعى ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازيًا موهوبًا أكثر من الآخرين، ولكنه مضطهد مثلهم، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخى لعوامل عصره. فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة، بالنظر فيها تصير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها، ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد: فلم يوف القول حقه بعد فى أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقى إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معًا؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية: وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر، وهم دائمًا غير المستقرين فى طبقاتهم. وهذه - على وجه الدقة - الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر، ألا وهى الخروج الطبقى الموضوعى والذاتى.

فإذا كان لايزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البرجوازية، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبته إلى خارج بيئته: فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه المحامى، ومع أخيه، أو مع قسيس القرية، لأن له من الميزات ما ليس لهم. وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء. ومع ذلك أضحى المجد ـ هذا الأمل الأثير والذى يكرس له عمله ـ فكرة زلقة غامضة. فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدثه بأن الجزاء الحق للكاتب هو أن طبيبًا نكرة من مدينة «بورج»[1]، أو محاميًا مغمورًا فى «رانس»[2] ينكبان سرًا على قراءة كتبه، لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلا هو أمر لا يؤثر فى نفسه إلا قليلا. ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هى أن الحاكم هو الذى يجب أن يقدر مواهبه. والسمة الجليلة لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين[3]، أو امبراطور مثل فريدريك[4] إلى مائدتهما. ولم يكن ما يمنحه ـ من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا ـ له من المعانى الرسمية العامة ما للجوائز والأوسمة التى تمنحها جمهورياتنا اليوم، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعى فى علاقات الإنسان بالإنسان. ثم إن الكاتب ـ خاصة ـ مستهلك دائم فى مجتمع من المنتجين. وهو طفيلى طبقة طفيلية. فهو فى موقفه يتصرف فى المال تصرف الطفيلى. إنه لا يكتسبه، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه، فهو منفق له وكفى. فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيرًا، كل شىء لديه ترف، حتى كتبه، بل هى ـ على الأخص ـ ترف. ومع هذا يظل ـ حتى فى بيت الملك ـ محتفظًا بالفظاظة وخشونة الدهماء. فقد وخز ديدرو ـ فى محادثة فلسفية من نار ـ أفخاذ إمبراطورية روسيا حتى أدماها ولكن إذا أمعن فى الاستغراق فى هذا أمكن إشعاره بأنه ليس سوى متفيهق متطفل. وما حياة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات، منذ ضربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن، إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا. وقد يحظى الكاتب أحيانًا بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات، ولكنه يتزوج خادمتها، أو بنت أحد البنائين.

(١) Bourgue مدينة على بعد ٢٢٠ ك . م جنوب باريس.
(٢) Rance عاصمة إقليم مارن بفرنسا.
(٣) كاترين الثانية أو الكبرى، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ – ١٧٩٦) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمته.
(٤) فريدريك الثانى (١٧١٢ – ١٧٨٦) وكان محبًا للعلوم والآداب وقد استضاف فولتير وأكرمه، ولكن انتهت صحبتهما إلى عداوة.

وبذلك يتمزق منه الوعى تمزق جمهور قرائه؛ لكنه لا يعانى من ذلك ألمًا. بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدرًا لكبريائه: فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمنة، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكى ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات، فهو محلق محوم، وهو فكرة ونظرة مجردة؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب فى عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعينى البرجوازيين، ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقتهم بعينى النبلاء، وقد احتفظ فى مقاسمة هؤلاء وأولئك فى مآثمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم فى مخبرهم. ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه فى شخص الكاتب وبفضله، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير فى مجتمع موحد الاتجاه، وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض، شأنه فى ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية، فأتيح للأدب بذلك أن يؤيد - فجأة - استقلاله: فلم يعد يعكس المعانى الشائعة بين القوم، بل توحد مع العقل، أى مع القوة القائمة الدائمة التى تصوغ الأفكار وتنقدها. وطبعًا كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالا عامًا، ويكاد يكون ذاتيًا محضًا، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيرًا خاصًا عن حال طبقة من الطبقات، بل إن الكُتَّاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التى خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التى آوتهم، وبهذا اختلط الأدب بالسلبية، أى بالشك والرفض والنقد والجدل، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التى تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقًا روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قادرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن، ومن قبل، حين كان يحاكى الأدب نماذج رائعة فى كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية، قَلَّمَا كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة فى نماذجه؛ لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جدًا ومحدودة جدًا من صفات المذهب الفكرى الذى شب عليه؛ إذ فى العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقًا، ولم يكن فى الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم. أما فى القرن الثامن عشر، فقد أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التى تنفذ فى كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها

كأصداف فارغة، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة، وتراءت مستقلة، وأصبحت هى الفكرة المقومة للأدب، والغاية القصوى لحركة النقد.

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة فى هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التى تنبه فيها الوعى، وكانت أداتها جميعًا التحليل، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة، كما تحلل النتاج التاريخى إلى أصوله من الإدراكات العالمية. فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزى، ويعتقد ـ منذ أن يخط كلماته الأولى ـ أنه هرب من بيئته ومن طبقته، ومن كل البيئات وكل الطبقات، وأنه سَبَّبَ انفجارًا فى موقفه من التاريخ، لمجرد أنه غدا على وعى فكرى ونقدى لهذا الموقف. ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين، كان يكتشف هو فى نفسه ـ منذ أمسك بالقلم ـ أنه وعى مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمى. وكان الأدب الذى تحرر به عملا تجريديًا وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل لحظة من التاريخ: وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية.

وفى القرن السابع عشر ـ عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة ـ كان يقبل على مهنة محدودة فى مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية. أما فى القرن الثامن عشر، فقد تحطمت القوالب، وظل كل شىء فى مرحلة انتظار ليصنع من جديد. فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق فى تطبيقها، أصبح كل منها اختراعًا خاصًا فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية فى قيمتها ومعناها، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التى يريد أن يحكم عليها بمقتضاها، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى «إلزام» الأدب كله، وفتح طرق جديدة له. فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هى تلك التى كانت أكثرها حرصًا على الطابع التقليدى. وقد كانت المسرحيات والملاحم ـ من قبل ـ ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة فى الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثة أو تقليد للقديم.

والشىء الذى كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر، دون أن يمل من تكرار

المطالبة به، هو حقه فى أن يمارس ـ ضد سلطان عصره ـ تفكيرًا مضادًا للتاريخ. وبهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجردًا. فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعى الطبقى لدى قرائه: بل كان أمره على النقيض من ذلك تمامًا، فالنداء الملح الذى وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملذّات والمزاعم والمخاوف؛ والنداء الذى كان يطلقه فى جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبريائهم الطبقى ومن امتيازاتهم. وبما أنه جعل نفسه عالميًا. فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه فى أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه فى عالميته. من أين أتت المعجزة فى أنه كان يسير فى نفس الاتجاه للاطراد التاريخى، حتى فى اللحظة التى يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين، ويثير العقل ضد التاريخ؟ ذلك، أولا، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التى ستتجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨، اتفقت مصالحها، قبيل تملكها الحكم، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التى لم تكن بعد فى حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم.

والروابط الاجتماعية التى تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جد عامة وشاملة، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة فى الحكم، لأنها كانت فى خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية. هذا إلى أن الثورة التى كانت فى دور الإعداد هى ثورة سياسية. ولم يكن هناك مذهب ثورى ولا حزب منظم، وتريد البرجوازية أن تستثير، وتريد أن تتم ـ فى أسرع ما يمكن ـ تصفية المذهب الفكرى الذى غرّروها به، ويبلبلوا خواطرها قرونًا طويلة. وسيحين الوقت ـ فيما بعد ـ لإحلال مذاهب أخرى محله. ولكن البرجوازية ـ فى ذلك الوقت ـ كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه ـ بوصفه كاتبًا ـ بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة. ولم يتطلب القوم أكثر من هذا، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه. وفى عصور أخرى ـ كما سنرى فيما بعد ـ قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شىء آخر غير تلك الحرية؛ وحينذاك تبدو حرية التفكير

كأنها أحد الامتيازات، ويراها آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد، ويصير موقف الكاتب فى خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه. ولكن فى عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بحظ عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائدًا لأمانى الطبقة الصاعدة.

وكان الكاتب يعرف هذا، ويعد نفسه قائدًا ورئيسًا روحيًا، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه. وكانت صفوة القوم فى الحكم يغدقون عليه نعمهم يومًا ليسجنوه فى اليوم التالى، ولضيق أعصابهم على مر الزمن. ولذا كان يجهل ما تمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور. وحياته المجيدة المعوقة بما يخترقها من قِممٍ مشمسة، ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هى حياة المخاطر. كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التى أوردها «بليز سندرار»[1] فى صورة استشهاد وضعه على رأس قصته: «الروم» «إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهانًا لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضًا عملا من الأعمال». فمر بخاطرى أننا مساكين حقًا وآثمون حقًا؛ لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحًا كل الوضوح فى القرن الثامن عشر، حين كان العمل الأدبى عملا من ناحيتين: لأنه كان ينتج أفكارًا تظل مصدرًا للانقلابات الاجتماعية، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر. ولهذا العمل دائمًا تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها فى أى كتاب من الكتب يقع تحت نظرك: هو أنه عمل من أعمال التحرير. وربما كان للأدب فى القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية. أما فى عهد مؤلفى الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير علية القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون محاباة، بل إلى الإسهام بقلمه فى تحرير الإنسان من حيث هو إنسان. وسواء أراد الكاتب أم لم يرد، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البرجوازى سوى تحريض لهم على التمرد، وما كان يوجهه فى نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح، وإلى النظر فى ذات أنفسهم، ثم إلى التخلى عن امتيازاتهم. وموقف روسو[2] يشبه إلى حد كبير موقف «ريتشارد رايت»

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسرى معاصر، ولد عام ١٨٨٧. من أوائل من أسهموا فى المذهب الأدبى المسمى «المذهب التكعيبى» Cubisme. ومن قصصه: «الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع» (١٩١٨) و «من جميع أنحاء العالم» (١٩١٩). ثم القصة التى يشير إليها المؤلف، وعنوانها: «الروم» والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠). وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذى وضعه كاتبها، وهذا الاستشهاد الذى أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر.

(٢) J.J. Rousseau (١٧١٢ -١٧٧٨) الكاتب الفرنسى الشهير، مهد بكتابته للثورة الفرنسية الكبرى، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله.

الذى يكتب للمستنيرين من السود والبيض فى وقت معًا. فروسو أمام النبلاء شاهد عليهم، ويدعو فى الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعى بأنفسهم، ولم يكن الاستيلاء على الباستيل الحدث الوحيد الذى هيأت له أمدًا طويلا مؤلفاته ومؤلفات ديدرو[1] وكوندورسيه[2]، بل إن مؤلفاتهم هيأت كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس[3].

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته فى الأصل، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجه به إليهم، وأن مشاركته لهم فيما هم فيه من سوء، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس، وإنما الكتابة نوع من الهبة، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعذر فيما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيليًا فى مجتمع عامل؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التى لا مقابل لها، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبى. ولكن على الرغم من أنه جعل نُصْبَ عينيه دائمًا الإنسان العالمى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية، لا ينبغى أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحى كما وصفه «بندا»؛ لأنه مادام موقفه فى جوهره موقف نقد، فمن الضرورى أن يكون لديه شىء ما لينقده؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية. وبعبارة أخرى: بما أن جدران الأبدية وحصون الماضى ـ التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة فى القرن السابع عشر ـ قد تصدعت وتقوضت، فقد أصبح الكاتب يدرك فى رسومها بعدًا جديدًا من أبعاد السلطة الزمنية ألا وهو الحاضر. وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه. أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض. وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش ـ التى هو

(١) Diderot (١٧١٣ – ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى تغلب على العقبات الكثيرة فى نشرها فى عصره، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديدًا يزلزل به القيم البالية لعصره. وله قصص وكتب نقد كثيرة، كما يعد من أعظم ممثلى القرن الثامن عشر فى فلسفته. وهو مثل روبسبير من آباء الثورة الفرنسية الكبرى.

(٢) Condorcet (١٧٩٤ – ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد. وكان يعتقد فى قدرة الإنسانية على أن تطرد فى تقدمها تقدمًا لا حدود له. وسجن فى عهد الإرهاب فى الثورة الفرنسية، وكتب فى سجنه كتابًا يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى. ثم انتحر بالسم ليهرب من الإعدام بالمقصلة.

(٣) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود فى تاريخ الثورة الفرنسية، فيه أصدر مجلس الأمة I' Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان، وألغى امتيازات الإقطاع، وصوت على الدستور، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون.

بصددها والتى تحاول أن تفلت منه ـ ساعة فريدة، وأنها له، وأنه لن يتخلى عنها بحال نظير أجل الساعات خطرًا فى العهد القديم، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التى يعلم أنها فرصته، وأن عليه ألا يدعها تهرب؛ ولهذا لا يدير الحرب التى عليه أن يشهرها يقصد بها إعدادًا لمجتمع مقبل بقدر ما هى عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر: هذا النظام هو الذى يجب إعلانه على الفور، وهذه المزاعم الباطلة هى التى يجب هدمها حالا، وهذه المظلمة المعينة هى التى يجب محوها. وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو: فهو لا يقتصر على التأمل فى المعانى الخالدة من الحرية أو المساواة. ولأول مرة منذ «الإصلاح»[1] تدخل الكتاب فى الحياة العامة، محتجين ضد مرسوم ظالم، أو مطالبين بإعادة النظر فى محاكمة، أو بالاختصار: مصممين على أن تكون السلطة الروحية فى الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم. ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع، وإلى تجاوزها فى كل حال خاصة من الأحوال.

وبهذا كان السبب فى تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة فى الضمير الأوربى. فالأدب ـ عند كاتب ذلك العصر ـ ممارسة دائمة لكرم النفس. وكان لايزال خاضعًا للرقابة الحازمة القوية من أقرانه، ولكن كان يحرره من رقابتهم عليه ما يلمحه دونه من انتظار تواق غير واضح الصورة، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر ترددًا، وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محتضرة: فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء.

وقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية ـ وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم ـ إلى قلب أوضاعهم رأسًا على عقب، وإلى تشككهم فى كل شىء، حتى فى مضمون الأدب نفسه؛ حتى يمكن أن يقال: إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعًا أكيدًا. ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار، ذلك الموضوع الذى

(١) La Réforme هى حركة الإصلاح السياسية والدينية التى تمت فى أوروبا فى القرن السادس عشر، وفيها استقل وسط أوربا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية، نتيجة للحركة الفكرية فى عصر النهضة، ولجهود المصلحين الدينيين أمثال «مارتن لوثر» ومن اتبعه.

طالما رددوه فى مؤلفاتهم، ويكاد يستغرقها جميعًا، وبالاختصار: تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك. وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شيء هدفًا جميلا، مادام ثم ملايين من الناس حانقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية، أصبح الدفاع عن الأدب مسلاة شكلية محضة لا ترضى أحدًا، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب. وفى نفس الوقت فقد الكُتَّاب وضعهم الممتاز؛ وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين، ولكن هذا الصدع قد التحم، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت، فكان على الكُتَّاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد. وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية. فهم وليدو طبقة برجوازية، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين، وعليهم أن يظلوا برجوازيين، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن. ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها، والأسى على فَقْدِ الدور ذى الوجهين الذى كانوا يلعبون، ويبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى. وبدأت البرجوازية أشكالا جديدة من الاضطهاد، ولكنها ليست طبقة طفيلية: وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات. ولا ترى هى فى الإنتاج الأدبى عملا لا مقابل له ولا غاية، بل تعده خدمة ذات مقابل.

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية: فوظيفة البرجوازى أنه وسيط من ناحيتين؛ بين المنتج والمستهلك: فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها. وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى؛ إذ الغاية محتجبة لا ترى أبدًا وجها لوجه، وتلحظ دون أن يتحدث عنها. وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل. وليس من الجد فى شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة، إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجها لوجه بدون عون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوص مستمر أمام

سلسلة من الوسائل لا نهاية لها. فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل. ومادام البرجوازى ـ خاصة ـ على غير ثقة كاملة بنفسه، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى. وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيرًا عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر، استهدف للخطر فى أن يصير ـ فى القرن التاسع عشر ـ تعبيرًا عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة. وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره فى النقد، وكان هذا هو مصدر ما له من خَلاَق واعتداد بالنفس فى القرن السابق. ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك. لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء، وكانت طبقة النبلاء، تستريح إلى السلبية الهدامة، أما الآن ـ وفى يديها السلطة ـ فقد انصرفت إلى البناء، طالبة العون فيما تشيده. حقًا بقى الجدل ممكنًا فى صميم العقيدة الدينية، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله. وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد. وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سببًا فى إدخال عنصر تحكمه الأخلاق الدينية، مع شىء من الحرية فى الأدب نتيجة لذلك، فالبطل الدينى هو دائمًا يعقوب[1] فى صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعًا تامًا فيما بعد. ولكن الخلق البرجوازى غير مأخوذ من الحكمة الإلهية، ومبادؤه العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء، وليست أثرًا من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان. فهى أقرب شبهًا بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة. أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء افتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة فى الإمعان فيها. فكان ذوو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها. وسواء كان الفن البرجوازى وسيلة أم لا، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣]، كما تحاشى الغوص فى

(١) فى التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عامًا يعمل فى مزارع خاله، ليتزوج بابنته راحيل، رجع إلى بلده كنعان، فالتقى ليلا بشخص ظل يصارعه حتى الصباح، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا. وفى الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك، وأنه مبعوث الله، فطلب منه أن يباركه. وهذا الحادث الغامض فى التوراة أوله المفسرون تأويلا رمزيًا بأنه صورة الكفاح الروحى المتوج بالنصر. وعنوان هذه الحادثة فى التوراة: الصراع مع الله. انظر: La Génés: La Lutte avec Dieu, 23-33.

أعماق القلوب خوفًا من إثارة الاضطراب؛ وكان جمهور هذا الفن لا يرهب شيئًا بقدر ما يرهب موهبة الفنان، لأنها جنون متوعد، يغوص فى الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة، وبنداءات يرددها متوجهًا إلى حرية القارئ، فيهز من الناس أعماقًا أكثر استجابة إلى البلبلة. وكانت الأشياء السهلة هى الأكثر رواجًا؛ لأن القريحة فيها رهينة القيد، تدور على نفسها، وفيها تسكين للخواطر فى خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها، لا مفاجأة فيها ولا توعد، ثم لا أهمية لها.

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازى لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس، فكانت تبدو له الحقيقة المادية فى شكل منتجات مصنوعة. وبما أنه محوط ـ ما امتد به النظر ـ بعالم متمدن من قبل، فإنه يرى فيه صورة نفسه، قاصرًا جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان. وذلك الجهد فى جوهره منحصر فى استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جمالية وأشكال، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة. ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار. فهو يحلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر، ولكن مجرد تعدد للأسباب. وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد، فيجب إخضاعها للنظام القائم. وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك العقول. وفى مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل.

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه؛ فالفنان فى حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم؛ لأن الجمال لا يذوب فى أفكار؛ وحتى إذا كان ناثرًا يؤلف بين الكلمات ـ بوصفها علامات للمعانى ـ فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعًا من المقاومة لا تخضع للعقل. وإذا أراد أن يشيد فى عمله الأدبى عالمًا يدعمه بحرية لا تنفد، فذلك لأنه يميز تمييزًا دقيقًا أساسيًا بين الأشياء والفكرة فى ذاتها. فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا فى أنهما كلاهما لا يسبر لهما غور؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلهما إلى الفكرة التجريدية

للصحراء أو للغابة، ولكن بإضاءة جوانب الموجود بما هو موجود[١]، بوصفه موجودًا فيما له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريده الإنسان. ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة. ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة: أولا لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه، أى لشىء من الأشياء لا يستسلم استسلاما كليا للتفكير؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود، أى نوع من الذاتية التى تتحكم فى مصير الفكرة، بل وفى قيمتها كذلك. ومن أجل هذا أيضًا كان للفنان دائمًا فهم خاص لمعنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان[٢] للنزول على الفكرة.

وسمة البرجوازى التى يعرف بها جحوده للطبقات الاجتماعية، وبخاصة الطبقة البرجوازية. فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بمميزاتها، أما البرجوازى فإنه يؤسس سلطته وحقه فى الحكم على ما استطابه من عوامل النضوج التى حوله إياها طول تملكه للثروات فى هذا العالم. على أنه لا يقبل من علاقات تركيبية إلا بين المالك والشىء الذى يملكه، أما ما عدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية، لأن كلا منهم - مهما تكن درجته فى المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة. ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثًا من الأحداث العارضة التى لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية. فليست هناك طبقة عمال، أى لا طبقة تركيبية يكون كل عامل فيها تقليدًا عارضًا، ولكن هناك عمال كل منهم فى

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا.

(٢) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة فى العالم الخارجى؛ لأنها مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف الإنسان أو العامل فى أمته وعمله وملابساته الخاصة. والغاية هى الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها. ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث فى نفس الإنسان إدراكًا وشعورًا عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة، فتبعث فيه فى الوقت نفسه صورة حريته. ولن يتحقق معنى السببية، ولا علاقة الوسيلة بالغاية، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم. وهم فى هذا يقررون سلطان الواقع الخارجى على الفكر. فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة، بل على الوعى المرتبط بالعالم الخارجى والمتفاعل معه. وفى هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات – فى معناها السابق – نوعًا من العمل. فالموت والبطالة والبؤس – مثلا– ليست مجرد أفكار، بل حقائق يعيشها الناس، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير وهى لذلك لا تتطلب تفكيرًا، بل تتطلب مشروعًا هو عمل. فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة، بل لابد من الواقعية الاشتراكية – فى هذه الناحية – إلا شبهًا سطحيًا، انظر: J.P. Sartre: Situation, III. P. 144-163. وانظر كذلك كتابنا: النقد الأدبى الحديث.

طبيعته الإنسانية وحدة منفردة. وليس هناك تضامن داخلى يربطهم فيما بينهم، بل الذى يربطهم هو مجرد تشابه فى العلاقات الخارجية، ولا يعتد البرجوازى إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم فى دائرة دعاياته التحليلية، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية. وهذا أمر يسير الإدراك: فليس للبرجوازى سلطان مباشر على الأشياء، وعمله الجوهرى هو ممارسة التأثير فى الناس، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف. وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة، ومبادئ التهذيب، وقواعد الأدب. ويرى أن نظراءه مثل الدمى التى يلهى بها. فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف على عواطفهم وأخلاقهم، فذلك لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الدمى وكأنما يتعبد البرجوازى الطموح بكتاب مضمونه فن الوصولية، أما ما يتعبد به البرجوازى الغنى ففن السيطرة بالبرجوازية تعد الكاتب خبيرًا، وتضيق به، وترهبه حين ينطلق مفكرًا فى النظام الاجتماعى. وكل ما تتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية. وهكذا عاد الأدب - كما كان فى القرن السابع عشر - مقصورًا على التحليل النفسى.

على أن هذا الجانب النفسى كان دعوة تطهيرية إلى الحرية فى أدب «كورنى» و«باسكال» و«فوفنارج»[1] ولكن التاجر يحترس من حرية عملائه، وكذلك يحترس المحافظ من حرية وكيله. وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها، ليغروا بها الناس ويحكموهم، فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيرًا أكيدًا بمسائل هينة وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التى تتحكم فى النفس حاسمة لا استثناء فيها. والحاكم البرجوازى لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة. وبما أن خلقه نفعى فالدافع النفسى للحريات المطلقة، بل عرض قوانين نفسية متحكمة فيه على قراء محكومين إنها مثله.

فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية، والحتمية، ومذهب المنفعة، وروح الجد (كما فى باسكال) هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شىء. فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضمًا - ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة، ولكن مطابقة «تجربته» على تجارب الآخرين. فكتبه تجمع - فى وقت معًا - بين

(١) Vauve eargues (١٧١٥ - ١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين، وهو فى تفاؤله على ثقة بالقلب الإنسانى، وما يعمره من عواطف وقد أثر فى الرومانتيكية بفلسفته العاطفية.

كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون، وتقارير خبير نفسى يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على ما فى النظم من حكمة، ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات، ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفًا. فقد حددت له سلفًا درجة التعمق فى البحوث، واختيرت له الدواعى النفسية، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة. ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة، فهو يستطيع أن يشترى كتبه مغمض العينين. ولكن الأدب بذلك قد اغتيل اغتيالا. فمنذ «إميل أوجييه»[1] حتى «مارسيل بريفو»[2] و«إدمون جالو»[3] ـ مع من يندرجون فيهم من «دوما الابن»[4] و«بايرون»[5] و«أهنى»[6] و«بوردو»[7] ـ وجد مؤلفون ليوقعوا عقد الصفقة، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم، إذا صح لى هذا التعبير، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتبًا غثة، فإذا كانت لهم موهبة، كان عليهم أن يستروها.

ولكن الخبرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع. وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد، على حين ثبت معالمه مدى نصف قرن. فمنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ كانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعًا له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه. وكان يبيع ـ على الرغم من هذا ـ كل ما ينتج، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ويحاول جاهدًا أن يخيب آمالهم فيه. وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغمورًا لا مشهورًا، وأن النجاح ـ إذا واتى الفنان مرة

(١) Emile Augier (١٨٢٠ – ١٨٨٩) كاتب فرنسى، له مسرحيات ما بين ملاه ودراما ذات طابع اجتماعى، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازى، منها «صهر السيد بوارييه»، و«الوقحون»، و«الفتاة المغامرة»...وكان عضوًا فى الأكاديمية الفرنسية.

(٢) Marcel Prevôt (١٨٦٢ – ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين؛ ومن قصصه: «أنصاف العذارى» و«رسائل نسوية» وكان عضوًا فى الأكاديمية الفرنسية.

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ – ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة، وناقد أدبى، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية.

(٤) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ – ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة، ثم كرس كل جهده للمسرح، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية. ومن أشهر قصصه «غادة الكاميليا» و«مسألة المال» و«الغريبة»... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية.

(٥) Ed. Pailleron (١٧٤٤–١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات، وفى ملاهيه روح فكاهة جذابة. ومنها ملهاته: «عالم الضيق» و«الشرارة» ـ وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية.

(٦) Ohnet (١٨٤٨ – ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية.

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة. ومن أشهر قصصه: «الخوف من الحياة» (١٩٠٢) و«الثلج على الأقدام» (١٩١٢) و«الخزان» (١٩٣٤)، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩.

فى حياته ـ فإن مرد ذلك سوء تفاهم. وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفًا لا يصطدم مع قرائه صدامًا كافيًا، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها. وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب. ففى القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام؛ وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى له، وكان له الخيار فى الاعتماد على أحدهما دون الآخر. وكانت الرومانتيكية فى أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه، يبعثها لهذه الثنائية فى الجمهور، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة. ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذى تعارض به المذهب الفكرى البرجوازى مع مطالب الأدب. وفى نفس الوقت أخذ يظهر فى الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكانى يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم، فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة. فماذا يفعل الكاتب؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة، فيحاول من جديد ـ فى سبيل مصلحته ـ أن يخلق الثنائية فى الجماهير؟

هذا ما يبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إيحاء بجمهورهم الإمكانى، بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التى اضطربت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨. وكان هؤلاء الكتاب يضفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما يمنحونه من اسم الشعب، ومصدر السلام. ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم ـ خاصة ـ ليسوا من سلالته. «فجورج ساند»[1] بارونة دوديفان و«فكتور هوجو» ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية؛ وحتى ميشليه[2] ـ وهو ابن أحد أصحاب المطابع ـ كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير فى مدينة ليون أو من عمال النسيج فى مدينة ليل. فاشتراكيتهم ـ إذا كانوا اشتراكيين ـ هى نتاج آخر للمثالية البرجوازية. ثم إن

(١) George Sand (١٨٠٤ – ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين. ومن قصصها «ليليا» و«إنديانا» و«فاديت الصغيرة» و«بحيرة الشيطان». وقد تحدثنا عن هذه القصص، ومرماها النفسى والاجتماعى فى كتابنا الرومانتيكية، وفى الأدب المقارن فى مواضع متعددة. وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسى «ألفريد دى موسيه» ومن أجلها كتب كثيرًا من قصائده، ثم لياليه الشهيرة.

(٢) Michelet (١٧٩٨ – ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسى. انظر لمنهجه الأدبى فى التاريخ كتابنا الأدب المقارن وكذا الرومانتيكية.

الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذى اختاروه. وبما كان لهوجو حظ قلما أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان، فهو أحد الأفراد القلائل، بل ربما كان الشعبى الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب. أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضًا عنها من بين جمهور العمال. ويكفى للاقتناع بذلك مقارنة ما منحته الجامعة ـ وهى ذات طابع برجوازى ـ من أهمية للكاتب «ميشيليه»، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة، وكذلك ما منحته تلك الجامعة «تين»[1] الذى لم يكن سوى متفيهق مهين، أو «رينان»[2] الذى يبين «أسلوبه الجميل» عن الأمثلة المتوقعة للإسفاف والقبح وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة، كأنه منها فى مطهر لأجزاء فيه. «فالشعب» الذى كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت، ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان. وبالجملة: كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة علقوا بها سمعتهم ومصيرهم. وليس منهم ـ فيما عدا «هوجو» ـ من ترك فى الأدب أثرًا يذكر.

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع، إذ لو حدث هذا التغير لهوى بهم سريعًا إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شدت أعناقهم بأحجار. ولم يكن لتعوزهم الأعذار، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطيعة أن تستغرقهم فيها؛ إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم، وظلت عزيمتهم فى الدفاع عنها فى منطقة التجريد. وأيًا كان إخلاصهم فقد جعلوا «يطلون» على أنواع من الشقاء ربما فهموها برءوسهم، دون أن يحسوها بقلوبهم. وقد هبطوا دون طبقتهم التى انحدروا منها أصلاً، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء فى العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم، فكانوا على خطر تكوين «طبقة من العمال ذات ملبس أنيق» على هامش طبقة العمال الحقيقيين، تستهدف لأن تكون مريبة لدى العمال، مشنوءة من البرجوازية، مطالبها مستملاة من الحدة

---

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ – ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف، صاحب نظرية فى النقد الأدبى شرحناها ونقدناها فى كتابنا (الأدب المقارن)، مع موجز لفلسفته العامة التى أثرت تأثيرًا كبيرًا فى البرناسية والواقعية الأوربية، انظر كتابنا السابق الذكر.

(٢) Renan (١٨٢٣ – ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها: «حياة عيسى» و«مستقبل العلم» و«أصول المسيحية» و«التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية». انظر كتابنا السابق الذكر.

والضغينة أكثر مما يمليها الكرم، فهى تقف أخيرًا موقف العداء من هؤلاء [٤] وأولئك. هذا إلى أن فى القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التى يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التى يتطلع المواطن إلى الحصول عليها. فبحسب الكاتب ـ ليكون ثائرًا ـ أن يكشف عن طبيعة فنه فى ذاته ويجعل من نفسه ترجمانًا لمطالبة النظرية. فالأدب ثورى حين تكون الثورة التى فى دور الإعداد ثورة برجوازية. إذ إن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية. ولكن الحريات النظرية التى يدافع عنها الكاتب فى مقالاته والقصصى والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال. فهؤلاء لا يفكرون فى المطالبة بالحرية السياسية التى يتمتعون منها بحظهم، مهما تكن الأحوال، والتى لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم. وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير فى تلك الآونة، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية. فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية، ويتطلبون كذلك ـ على نحو أبعد عمقًا وأشد غموضًا ـ القضاء على استغلال الإنسان، وسترى ـ فيما بعد ـ أن هذه المطالب نفسها هى من جنس المطالب التى يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فنهم ظاهرة تاريخية محددة، أى النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ، يطلقه فى صالح الجنس الإنسانى كله، متوجهًا به إلى أهل عصره جميعًا.

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكرى الدينى، ورفض ـ فى الوقت ذاته ـ أن يخدم المذهب الفكرى البرجوازى، فأقام نفسه مستقلا فى مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهرًا تجريديًا له. ولم يكن الأدب قد أدرك ـ بعد ـ أنه هو فى ذاته المذهب الفكرى، فأفنى نفسه فى توكيد استقلاله، ولم يكن يجادله فى ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعًا عن موضوع، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء: وليس من شك فى أن الكاتب كان فى استطاعته أن يكتب ـ يصاحبه التوفيق ـ فى أحوال طبقة العمال؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهنًا بالظروف، وبالإرادة الحرة للفنان؛ فيومًا يتكلم عن برجوازى ريفى، ويومًا آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة. وسيؤكد «فلوبير» ـ من وقت لآخر ـ وحدة الفكر والصياغة، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية. وبقى فلوبير ـ شأنه فى

ذلك شأن جميع معاصريه ـ مدينًا فى تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان[1] ولسنج[2] وظل يقدم الجمال على أنه فى مختلف أحواله عبارة عن التعدد فى الوحدة. فكانت الغاية هى التمكن فنيًا من تصوير الألوان المتغايرة فى الشيء الواحد، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب. وليس للأسلوب الفنى سوى هذا المعنى عند الأخوين: «جونكور» [3]: فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها، حتى المواد الأكثر جمالا. فكيف يستطيع امرؤ، إذن، أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة؟ ويبدو برودون[4] فريدًا فى تنبئه بتلك العلاقة، وماركس طبعًا؛ ولكنهما لم يكونا من الأدباء. فكان الأدب ـ ببقائه مستغرقًا فى كشفه عن استقلاله ـ هو فى نفسه موضوع خاصة. ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه؛ فأخذ يجرب طرقه، ويحطم قوالبه القديمة، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدى، ويصوغ قواعد فنية جديدة؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوى، لو أن الأدب كان قد اكتشف مضمونًا خاصًا له لكان عليه أن يتخلص من التفكير فى ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون. ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتاب لجمهور إمكانى لكان عليهم أن يوفقوا بين فنهم وما يمكن أن تتفتح له العقول من حولهم، وذلك مما يتحكم فى فنهم على الخارجة عنه، لا على حسب جوهره الخاص به. ولو أن الكتاب نحوا ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن

---

(١) Winckelmann (١٧١٧ – ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألمانى. كتابه: «تاريخ الفن عند القدماء» أهم ما ألف فى عصره فى موضوعه.

(٢) Lessing (١٧٢٩ – ١٧٨١) كاتب ألمانى، وناقد متبحر. كتب فى فن المسرح يقصد إلى خلق وعى جديد للفن، ينتج عنه أدب وطنى خالص، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولا. ومن أشهر كتبه: لاوكون Iaocon باسم كاهن «أبولو»، وفى الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت، وعنده أن الشعر يمتاز بتصويره ذى الطابع الزمنى، لا المكانى، فهو أكثر صلة بالحياة، وهو على رأس الفنون: بقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور، يفضل الشعر والرسم». ونظرته هذه كانت ذات تأثير كبير فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين: انظر كتابى: الأدب المقارن ص٣٥٨، ومقالا لى فى مجلة «المجلة» عدد أغسطس ١٩٥٩.

(٣) Goncourt هما الأخوان: إدمون (١٨٢٢ ـ ١٨٩٦) وجول (١٨٣٠ ـ ١٨٧٠). كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية، وكانا يشتركان فى المؤلفات. ومن قصصهما: «جرمينى لاسيرتو» و«رينيه موبيرين» ولهما دراسات فى فن القرن الثامن عشر. وفى فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما.

(٤) Prudhon (١٨٠٩ ـ ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية فى القرن التاسع عشر. وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك، بل على ما يبذل من جهد. وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب «برودون» المسمى: «مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية» (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ.

الأشكال الخاصة بالقصص والشعر، بل وبإقامة الحجة، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم. ولبدا الأدب، والحالة هذه، مستهدفًا للوقوع فى خطر الاستلاب[1].

ولهذا أبى الكاتب ـ عن طيب قصد ـ أن يمتهن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص. لكنه لم يتبين الشقاق الذى يقع بين الثورة الفعلية التى تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التى يستسلم لها. وكانت جموع الدهماء هى التى تتطلع إلى الحكم هذه المرة، وليست لهم ثقافة، ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمعن فى السمو بالنواحى الفنية تجعل كل المؤلفات التى تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة.

كان مما لا مفر منه، إذن، عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين. فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة، ولكنه ـ برفضه اتخاذ مكان له فى طبقة دنيا ـ يحكم على تلك القطيعة أن تبقى فى منطقة الرمزية؛ إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره فى ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته، ولكنه لا يمثل فى دورة تلك الطبقة. فالطبقة البرجوازية هى التى تقرأ له، وهى وحدها التى تعوله، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد. وعبثًا ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة، لأنه لو أراد الحكم عليها، فعليه، أولا، أن يخرج منها، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربة أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها. وبما أنه لا يحزم فى ذلك أمرًا، فهو يحيا مع نفسه فى سوء نية، لأنه يعلم ولا يزيد ـ فى الوقت نفسه ـ أن يعلم من أجل من يكتب. ويتحدث الكاتب ما شاء عن العزلة، وبدل أن يواجه التبعة فى أمر الجمهور الذى اختاره لنفسه عن مواربة، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية، أو صلاة أو محاسبة للضمير، أو أى شىء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس. ومن المألوف أن يشبه نفسه بمن يتخبطه الشيطان من المس، لأنه إذا كان يتقيأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية، فهو ـ على الأقل ـ لا يجود بها. ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب. وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء، حتى إنه لا يجادل فى حقها فى الحكم. بل الأمر على النقيض من ذلك. فقد اعترف لها صريحًا بذلك الحق «فلوبير»، إذ بعد

(١) الاستلاب Aliénation أن يكون الشىء غير نفسه، بأن يستبد به الغير، أو يستولى عليه فيحوله إلى غيريته.

ثورة «الكومون»[1]، ثار فى نفسه فزع خطير، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦]. والفنان الغائص فى بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعى عليها، وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثر لها، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد، وفى الحق لم يعدها قط، طبقة من الطبقات، بل جنسًا من الأجناس الطبيعية، فإذا غامر بوصفها، فإنما يقوم به فى عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها. وهكذا سار الكاتب البرجوازى والكاتب الرجيم على طريقة واحدة، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثانى عن نفسية آثمة. عندما يصرخ فلوبير مثلا بأنه «يسمى برجوازيًا كل من يفكر فى خسة»، فإن تعبيره فى تعريفه للبرجوازى تعبير ذاتى ومثالى، أى فى مدى ما يرى من حدود مذهب فكرى يزعم هو استنكاره. ومن هذه الناحية، قد أدى خدمة قيمة للبرجوازية، إذ أعاد المتمردين إلى القطيع، وكذلك القلقين فى أماكنهم الاجتماعية، الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال، موهما إياهم بأن المرء يستطيع ـ بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتى ـ أن يسلب البرجوازى ـ من حيث هو ـ كل ما له من صفات؛ حتى إذا مارسوا فى خلواتهم نوعًا من التفكير النبيل، استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم فى راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون فى مساكن البرجوازيين، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل، ويغشون النوادى البرجوازية، إذ ليس كل ذلك مظهرًا. فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم.

وبهذا يَسَّر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير، إذ إن سمو النفس له مجاله المفضل فى ممارسة الفنون.

وخلوة الفنان زائفة من جهتين: فهى لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين. ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب. فكان جمهور «ستاندال» يتمثل فى «بلزاك»[2]، وجمهور «بودلير»[3] فى بارباى

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ ـ وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامى فى ٢٨ مايو من نفس السنة.

(٢) Balzac (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية فى الأدب، ويطلق على مجموعة قصصه الملهاة الإنسانية، وانظر كتابنا: النقد الأدبى الحديث.

(٣) Baudelaire (١٨٢١ ـ ١٨٦٨) رائد الرمزيين، وهو كذلك من كبار النقاد، انظر النقد الأدبى الحديث.

دور «فيلى»[1]؛ وبودلير بدوره يمثل جمهور «بو»[2]. واكتسبت النوادى الأدبية مظهرًا مدرسيًا غامضًا، وأضحى حديث الأدب فيها همسًا فى إجلال لا حدود له، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه. وأضحى الفن مقدسًا بقدر انصرافه عن الحياة. بل استن نظامًا صار به الفنانون مجتمعًا من القديسين، فكان القوم يمدون يدهم - عبر الأجيال - ليصافحوا «سر فانتس»[3] «رابليه»[4] «دانته»[5]. منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان. فهذه الطبقة من الكتاب - بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانيًا - أصبحت مؤسسة وراثية، أو ناديًا كل أعضائه موتى إلا واحدًا هو آخرهم تاريخًا، يمثل الآخرين على الأرض، وفيه تختصر المدرسة كلها.

وهؤلاء المحدثون فى العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة. وقد أدى الخلاف بين ما هو زمنى وما هو روحى إلى تعديل بعيد الغور فى فكرة الكاتب عن المجد الذى يتطلع إليه: ففى عهد راسين لم يكن المجد ثأرًا لكاتب مهضوم الحق بقدر ما كان امتدادًا طبيعيًا للفوز فى مجتمع ثابت الدعائم. ولكنه تحول فى القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل. وهذه الكلمات الشهيرة: «سأكون مفهومًا عام ١٨٨٠»[6]، «سأكسب قضيتى فى الاستئناف» تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته فى ممارسة عمل عالمى ذى أثر فى نطاق مجتمع صحيح. وبما أن هذا العمل غير ممكن فى الحاضر، إذن لم يبق سوى اللجوء - فى مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض الذى سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجمهوره، على أن هذا كله ظل

---

(١) Bardey d'Aurvilly (١٨٠٨ - ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين.

(٢) Edger Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٥٢) شاعر وناقد أمريكى، به تأثر بودلير تأثرًا عميقًا.

(٣) Cervantês (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد: دون كيخوته، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية. وكان لقصة دون كيخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير فى تطور القصة الأوروبية فيما بعد. وقد لخصناها، وشرحنا وجوه تأثيرها فى كتابنا: النقد الأدبى الحديث.

(٤) Badelais (ولد حوالى ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية فى تجديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية. وهو طبيب وكاتب، يبث فلسفته فى ثنايا قصصه المرحة. ومن قصصه الشهيرة جار «جاتتوا» و«بانتاجرونيل».

(٥) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسى إيطالى. شهير بملحمته الخالدة: الكوميديا الإلهية. وقد لخصناها وبينا وجوه تأثرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث فى كتابنا: الأدب المقارن.

(٦) كلمة مشهورة لستاندال.

غامضًا كل الغموض: فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تساءل فى أى نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه. وحسبهم أن داعبهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم فى عالم لاحق أوغل فى الشيخوخة من عالمهم، فيكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم. وهكذا كان «بودلير». وهو الذى لم يضيق ذرعًا بمواقفه المتناقضة، فغالبًا ما كان يضمد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته، على الرغم من اعتقاده فى أن المجتمع قد دخل فى فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى.

كان الكاتب، إذن، ينتمى فى حاضره إلى جمهور من المتخصصين؛ وقد وقع ـ فيما يتعلق بماضيه ـ عقدا مع عظماء الموتى؛ واصطنع لمستقبله أسطورة المجد؛ فلم يهمل شيئًا فى أمر انتزاع نفسه رمزيًا من طبقته. فهو فى الهواء، غريب عن عصره، مستوحش مستحق للعنة. وليس لكل الأدوار التى يطلبها سوى غاية واحدة: هى التحاقه بمجتمع رمزى، له صورة الطبقة الأرستقراطية فى النظام القديم؛ ومألوف فى التحليل النفسى أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديمًا وحديثًا، ولنا فى الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة: فالمريض الذى كان فى حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملجأ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح. وكذلك الكاتب، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لكى ينتقل من طبقته، انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها، وخاصة طبقة النبلاء لأنها طفيلية، فقد اختار الكاتب لحياته أسلوبًا هو الفخر بأنه طفيلى. وسيجعل من نفسه شهيدًا للاستهلاك المحض، وهو كما قلنا، لا يرى أية مساءة فى الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية، ولكن على شرط إنفاقها، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد، فهو يحرقها، إذ إن النار تطهر كل شيء نوعًا من التطهير. هذا إلى أنه لم يكن دائمًا على ثراء، وهو فى حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة: تجمع بين العسر والإتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزًا لما حرمه من كرم الجنون. ولا يجد خارج نطاق الفن نبلا إلا فى ثلاثة فى الحب أولا، لأنه عاطفة غير ذات جدوى، ولأن النساء ـ كما يقولون: «نيتشه» ـ لعبة، وفى الأسفار كذلك، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى، يمضى من مجتمع لآخر دون أن يظل أبدًا فى واحد منها، ثم هو مستهلك غريب فى مجتمع عامل، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم فى الحرب أحيانًا، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال.

ونجد عند الكاتب ما كان فى المجتمعات الأرستقراطية من تهوين لشأن المهن: فهو لا يكتفى ببقائه غير نافع ـ شأنه فى ذلك رجال الحاشية فى النظام القديم ـ ولكنه يريد، لو يستطيع، أن يدوس بقدميه العمل النافع، وأن يحطم ويحرق ويفسد، مقلدًا حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمرون بمواكب صيدهم فى حقول القمح الناضج. وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التى تحدث عنها «بودلير» فى أقصوصته النثرية التى عنوانها: «الزجاج»[1].

وما لبث أن أحب على الأخص الأدوات التى أسىء وصفها، القاصرة عن أداء مهمتها، أو التى لم تعد صالحة للاستعمال، وقد غدت نصف مفقودة بما نالته الطبيعية فهى صورة هزلية لصفة الآلية. ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغى أن تحطم، وهو فاقدها على أية حال، ويقامر بها ليخسر، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه. ومن الطبيعى، إذن، أن يكون الجمال محصورًا فى انعدام النفعية انعدامًا كاملا. وجميع المدارس الأدبية ـ منذ الفن للفن حتى الرمزية، بما فى ذلك الواقعية والبارناسية ـ متفقة على شىء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض، فالفن لا يلقن شيئًا من المعلومات، ولا يعكس أى مذهب فى الحياة، ويتحاشى، على الأخص، أن يكون خلقيًا. فقبل أن يكتب ذلك «أندريه جيد» بوقت طويل، كتب «فلوبير» و«جوتييه»[2] والأخوان «جونكور» و«رينار»[3] و«موباسان» على طريقتهم الخاصة قائلين: «بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الغث».

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التى تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها وهم ـ برقودهم فى غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى ـ يتجاوزون حدود هذا العالم، ويمحونه فى سخط يكشف عن «أماكن أخرى» وراء هذا العالم. ويبدو لهم أن فى قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التى يرسمونها أنها تظل مجدبة كل الجدب. وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهودًا عدولا على عصرهم، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق. ويتقدمون إلى السماء

(١) فى هذه الأقصوصة يحكى بودلير كيف استدعى هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التى يسكن فيها، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده. ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه فى استهتار وسخرية، كأنه يسخر به من العصر كله.

(٢) Théophile Gauthier (١٨١١ ـ ١٨٧٢) شاعر وصحفى وناقد فرنسى، ومن رواد مذهب الفن للفن.

(٣) Jules Renard (١٨٦٤ ـ ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شىء من طابع الرمزية.

بصورة المجتمع المحيط بهم. فحوادث العالم ـ فى ذلك الأدب ـ ذات مظهر موحد، تبدو فيه أسيرة شباك الأسلوب الفنى. فلها بذلك طابع الحيدة. فتبدو وكأنها «الوضع»[1] بين «أقواس». فالواقعية هى نوع من «الوضع بين أقواس». والحقيقة المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال، كما فى قول بودلير: «جميلة مثل حلم من حجر»[2]. والمؤلف ـ بوصفه كاتبًا ـ والقارئ ـ بوصفه قارئًا ـ ليس كلاهما ـ بعد ـ من هذا العالم، إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه، محاولين أن يتخذا فى شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق. ولكنى أستطيع أن أتعرف ـ بعد ذلك فى هذا الوصف ـ أخص خصائص الذاتية. وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم، فيكون لها مثله نواحى التطبيق الاجتماعية ؟

ويتمنى المتطرفون ـ فزعًا من أن يستخدمهم المجتمع ـ ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى فى شئون قلبه ذاتها، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم، ويصير العمل الأدبى، فى عاقبة أمره، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنسانى. ومرد ذلك أخيرًا إلى الأمل فى خلق أدب تجريدى هو لب الترف والإسراف، غير قابل للانتفاع به فى هذا العالم، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشىء فيه، ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد، ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم. وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند «ديزسانت»[3]. وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطرابًا له قواعده، وأخيرًا هدم اللغة هدمًا منظمًا؛ ثم هناك كذلك الصمت، صمت من ثلج، فى مؤلفات «مالا رميه» ـ أو صمت «مسيوتست» الذى يعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجسًا.

(١) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين فى مذهب الظاهرات للفيلسوف الألمانى هوسرل. ويراد به عزل مضمون من المضمونات الفكرية، بحيث يمتنع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أى وضع من أوضاع الوجود «فكل ما يوضع بين قوسين من الشىء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم» فالمبدآن معناهما واحد فى مسلك الوعى المنطقى. ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة فى دراسة الظاهرات على العالم الموضعى فى جملته. وهذا المبدأ لا يلغى شيئًا من العالم، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدنا النفسية. وفرق بينه وبين الشك الديكارتى الذى يعد زائفًا كل شىء يستطاع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعده حقيقة ليس سوى وهم.

(٢) البيت الأول من قصيدة: الجمال لبودلير فى ديوانه: أزهار الشر، وترجمته: «أنا جميلة أيها الفنانون، مثل حلم من حجر» انظر: .Baudelaire: Fleure du Mal XVII

(٣) ديزسانت Des Esseintes بطل قصة: «بالعكس» A Rebours التى ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسى ويسمانس Huysmans (١٨٤٨ ـ ١٩٠٧) وهو فيها رمزى. وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين فى ملكه (انظر هامش ٧١). فهو مرهق الأعصاب، ينشد شفاءه فى حياة الترف البعيد عن الإغراق فى التكلف، ثم فى الشهوات، ويزيد إرهاقه حتى يصاب بالجنون. ويرى أن ثقافته ودراساته قد ردته إلى الإفلاس واليأس، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة.

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص: إذ إن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها إيجابى، بل هى جحود كلى للسلطة الزمنية. فى العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية، ولكن حدث العكس فى القرن التاسع عشر: فكانت الشئون الزمنية فى المكانة الأولى، والروحية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها؛ إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه، أو جحوده فى حين استهلاكه. كان «فلوبير» يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء، فتحاصر عباراته الموضوع، وتوقعه فى فخها، وتفقده الحركة، وتقصم أوصاله، وتقفل عليه منافذها، وتتحجر فتحجره معها، فهى عمياء صماء لا شرايين فيها، وليس بها نفس من أنفاس الحياة، ويفصلها من الجملة التى تليها صمت مطلق؛ وهى تهوى فى فراغ أبدى، وتجتذب معها فريستها فى ذلك المهوى الذى لا نهاية له. وتمحى كل حقيقة عقب وصفها من قائمة الإحصاء، ليتبعها بالحقيقة التالية. وليست الواقعية شيئًا سوى هذا الطراد المجهد الحزين. فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة. وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب. وقدرية القصة الطبيعية تستحق الحياة، وتستبدل بالعمل الإنسانى فى أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد. وقلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطىء لإنسان ما، أو لمشروع، أو لأسرة، أو لمجتمع؛ ومن المحتم أن تنتهى إلى العدم المحض. فالطبيعة فيها فى حالة اختلال من توازن الإنتاج، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال، كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى. وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر. وشخصية «الصديق الجميل»[1] لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل فى الماء، لا يشاهد صعوده بغير التحلل والذوبان. وعندما اكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة، على موضوع أدب نصف القرن كاملا، فهناك جمال الماضى، لأنه لم يعد له وجود، وجمال الفتيات المحتضرات، والأزهار الذابلة،

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بطل قصة: Bel Ami لموباسان، نشرت عام ١٨٨٥، وهو شخصية وصولية، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب شائنة، ويستر فقره فى الثقافة بجسارته، ويبدى فى وصوليته عقلية جافة وخلقًا شرسًا لا يرحم. ويقول موباسان: إنه هجا فى قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين فى عصره.

وهنـاك جمـال فيمـا ينقـرض ويتـآكل: مثـل الأطلال، وهـى الدرجة المثلى للاستهلاك، وكذلك المرض المبين، والحب الفتَّاك، والفن القاتل، فالموت فى كل مكـان: أمـامنـا وخلفنـا، حتى فى الشمس وعطور الأرض، ومـا فن «موريس باريس»[1] إلا تـأمـل فى الموت: فلا يكون الشىء جميـلاً إلا إذا كـان «قـابـلا للاستهلاك» أى أنه يفنى فى حين يتمتع به.

والوحدة الزمنية التى تتناسب ـ على الأخص ـ مع مثل هذه الملاهى الملكية إنما هى اللحظة؛ لأنها تمر، ولأنها فى نفسها صورة الأبدية، وهى بمثابة جحود للزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ. والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلقى بكل شىء إلى الأرض، حين ينظر المرء ـ على ضوء هذا الإدراك ـ فى إنتاج «جيد» لا يستطيع أن يقاوم فكرته فى أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك. وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين. ومن المدهش أنه يستعير أمثلته لشخصياته من الاستهلاك: ففيلو كتيت[2] يسلم قوسه، والثرى ذو الآلاف مبذر غاية التبذير فى أوراقه المالية، و«برنار» يسرق، و«لافكاديو»[3] يقتل، و«مينالك»[4] يبيع أثاث منزله.

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى: فسيكتب بريتون[5] بعد عشرين عامًا يقول: «أبسط مظهر للعمل السيريالى هو النزول إلى الشارع بمسدس فى اليد، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة، وبقدر ما يستطاع». وهذه فى

---

(١) Maurice Barrés (١٨٦٢ ـ ١٩٢٣) ولع بالتحاليل النفسية، ووصف ذاته، ثم وصف الطبيعة والموتى فى قصصه. ومن قصصه: «من الدم» و«اللذة والموت» و«عدو القوانين» وكان عضوًا فى الأكاديمية الفرنسية.

(٢) فيلوكتيت Philoctéte يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩، وهى تدور حول أسطورة فيلو كتيت أحكم الرماة فى حرب طروادة، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه، فنتن جرحه حتى تركه أصحابه بائسًا، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لا نجاة من حرب طروادة إلا بسهام فيلوكتيت، فيذهبون إليه، وقد نجا بمعجزة. ويتحايلون كى يسامح أصحابه الذين هجروه. وقد أُلفت من قبل مسرحيات عديدة فى الموضوع، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم. ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع دعاية لخلقه الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره، حتى يعيش فى سلام روحى تام. وقصته فى صورة حوار بالغ المدى فى بلاغته.

(٣) لافكاديو بطل قصة: كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤. وفيها يمثل البطل الفكرة التى اشتهر بها فى أدب أندريه جيد، وهى العمل المجانى أو الذى لا مبرر له فيأتى بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقه. ويقتل صاحبه فى أثناء السفر برميه من نافذة القطار...

(٤) انظر هامش ص١.

(٥) ممن أسسوا حركة السيريالية، وسيتحدث عنه المؤلف كثيرًا.

نهاية الشوط لمراحل طويلة منطقية فى تتابعها، ففى القرن الثامن عشر كان الأدب جحودًا؛ وفى حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذى أضيف عليه ـ خطأ ـ صفات الأقنوم[1]، فأصبح طورًا من أطوار الإبادة متعددًا براقًا. وقد كتب أيضًا «بريتون» «لايولى السيريالى عناية كبيرة لكل ما ليست غايته تلاشى الفرد ليصير داخله مشرقًا فى عمى، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحًا من الثلج بقدر ما هو روح من نار». ولم يبق فى النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه. وهذا هو ما قام به باسم السيريالية. فقد كتب الكُتاب سبعين عامًا بقصد استهلاك العالم، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب؛ فأسرفوا الإسراف كله فى التقاليد الأدبية، وفى استعمال الكلمات، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر. وغدا الأدب ـ بوصفه جحودًا مؤكدًا مطلقًا ـ عدو نفسه، وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبى، فاستحكمت بذلك العقدة.

وفى نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته، مقلدًا بذلك طيش الأشراف فى الطبقة الأرستقراطية الميلاد. فبدأ بوضع حقوق العبقرية لتكون بديلا من الحق الإلهى فى عهد الملكية المستعبدة. والجمال عنده هو الترف فى أقصى حدوده، وهو أكداس من حطب يحترق، ذو لهب يضىء ويأتى على كل شىء، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم، وخاصة بالعذاب والموت، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة. أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل، وقد صار رمادا. والحاجة ماسة إلى ضحايا أُخر لتغذية اللهيب، وخاصة من النساء، فإنهن سيثرن عذابه، فيجازيهن جزاء وفاقًا؛ إذ يسبب الشقاء لكل ما يحيط به. فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء، اكتفى بقبول القرابين. وهناك المعجبون به والمعجبات، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير. يروى «موريس ساكس»[2] أن جده لأمه، وكان لهذا الجد أناتول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة فى تأثيث مسكنه المسمى «فيلا سعيد»[3]. وحين مات قال أناتول فرانس فى تأبينه: «كان مولعًا بالأثاث ! يا للخسارة !». ويمارس الكاتب الكهنوت فى استحواذه على أموال البرجوازى ليحيلها إلى دخان.

(١) أى الصفات الإلهية.

(٢) Maurice Sachs كاتب معاصر.

(٣) اسم للفيلا التى كان يسكنها أناتول فرانس.

وفى الوقت نفسه يسمو بنفسه عن كل مسئولية: وأمام من يكون مسئولا؟ وباسم أى مبدأ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأمكنت محاسبته. ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض، فإنه يستعصى على الحكم.

وفى نهاية القرن ظل فى هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض. ولكن فى عهد السيريالية - حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل - يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه، سلسلة منطقية، إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية. حقًا لم يضع الكاتب أسباب هذه البراءة، بل احتمى فى أدغال الكتابة الآلية[١] ولكن الدواعى واضحة. فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة، وظيفتها الدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذى تهدمه. وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقًا حدود العار، فمعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار، وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبراؤه من نتائجه.

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير فى مجراه، مبتسمة لهذا الطيش، ولا يعنيها فى كثير أن يحتقرها الكاتب: فهذا الاحتقار ليس أثرًا يذكر، مادامت هى جمهوره الوحيد، وهو لا يتحدث إليها، وهى موضع سره. وتلك صلة توحد ما بينهما. وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازى مسف فى تفكيره؟ هذا؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة. ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها: فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدائه ومعارضته؛ ومنها يتسلم الأموال التى يسلكها، ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب، وبالاختصار: هو متمرد وليس بثائر[٢].

(١) الكتابة الآلية L' Ecriture automatique وسيلة الكتابة عند الغلاة من السيرياليين. يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون فى حالة سلبية ما أمكن، ثم يلقى بما يتوارد على ذهنه على الورق، دون تفكير فى موضوع خاص ولا فى صياغته. وذلك لإثارة اللاشعور. والاعتراف بعجائبه التى لا تنتهى. وفيها يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور. ولا يتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم. انظر:
M. Carrouge: A. Breton et les Donnês et Fondamentales du Surréalism, P. 125-189.

(٢) التمرد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرد. أما الثورة فهى طلب تغيير النظام إلى ما هو خير فى نظر الثائر باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذى يشمل فئة ينتمى الثائر إليها. وفى مكان آخر يطيل المؤلف فى أنه لا يقر التمرد، ولكن الثورة مشروعة. انظر: J. P. Sartre: Situations, III, Le Mythe de la Révolution.

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين، حتى ليصل بها الأمر أحيانًا إلى أن تجعل من نفسها شريكًا لهم فى الجرم؛ إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود فى فن لا طائل من ورائه، وفى تمرد لا أثر له، لأن هذه القوى ـ لو كانت حرة ـ لاستطاعت أن تكون فى خدمة الطبقات المهضومة الحق؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعيه الكاتب من مجانية الإنتاج الأدبى. فبينما تلك البراءة فى نظر الكاتب هى لب دعوته الروحية ذاتها، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ما هو زمنى، إذا البرجوازيون يعدون العمل المجانى عملاً فى جوهره لا مضرة فيه. بل هو مسلاة؛ وربما يفضلون أدب «بوردو» «وبورجيه»[1]، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأسًا فى وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة، فتهيئ لهم فرصة للراحة هم فى حاجة إليها للاستجمام. وهكذا يجد الجمهور البرجوازى أيضًا وسيلة للانتفاع بالعمل الفنى حتى فى حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به فى أمر من الأمور. ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين. فمن الطبيعى ـ وقد طاب له أن يظل منكورًا ـ أن يخطئ قراؤه فى فهمه. ومادام الأدب على يديه قد أضحى ذلك الجحود التجريدى الذى يأكل بعضه بعضًا، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يبتسموا لأقذع ما يوجه لهم من شتائم، قائلين: «ليس كل هذا سوى أدب». وما دام الأدب جحودًا خالصًا للعقلية الجادة، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه. وعلى ما فى أكثر كتب العصر من إيغال فى النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم. ذلك أن الكاتب ـ مهما يبذل من جهد فى وضع حجاب بينه وبين قرائه ـ لا يفلت أبدًا إفلاتًا كاملاً من شباك تأثيرهم. والكاتب البرجوازى مبلبل الخواطر، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنونًا، فليست الأفكار غالبًا سوى فقاعات تتولد على سطح عقله، ولكن تخونه القواعد الفنية، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة، فهى تعبر عن اختيار أعمق وأصدق، وعن ميتافيزيقية غامضة، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر. فمهما يكن هناك من إسفاف، ومهما يكن الموضوع الذى اختاره مشوبًا بمرارة الأسى، فإن قواعد القصة الفنية فى القرن التاسع عشر تعطى الجمهور

(١) Paul Bourget (١٨٥٢ ـ ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية، ومن قصصه: «التلميذ» و«أباطيل» و«اللغز القاسى» و«شيطان الظهيرة». ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية فى قصصه.

الفرنسى صورة مطمئنة للبرجوازية. وحقًا ورث كُتابنا هذه القواعد، ولكن يرجع إليهم الفضل فى البلوغ بها درجة الكمال. وقد اتفق ظهور هذه القواعد الفنية فى نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير عرف به المؤلف فنه. فقد كان المؤلف يحكى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث. ودون أن يفكر فى وظيفته، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريبًا من أصل شعبى، أو اجتماعى على أية حال. فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب. وبحكم الطابع الاجتماعى لمادة أدبه، ولسبق وجودها فى المجتمع، عهد إليه بدور الوسيط. وكان فى تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره، فكان هو الذى يعرف أحسن القصص، ولكنه بدل أن يحييها شفويًا كان يعرضها كتابة. وقلما كان يخترع، وإنما كان يتألق فى عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالى. وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقدها المجتمع، استشف نفسه فيما نشر، فاكتشف - فى وقت واحد - عزلته عن المجتمع عزلة تكاد تكون آثمة ومجانبة عمله، كما اكتشف جانب الذاتية فى الخلق الأدبى. ولكى يدارى ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو، ثم لكى يبنى أساسًا لحقه فى الكتابة، أراد أن يضفى على خيالاته مظهر الحقيقة. وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها من الذكريات، فجعل نفسه ماثلا فى كتبه عن طريق رواة تقليديين رووا القصة شفويًا له، على حين تخيل لهم شهودًا يمثلون جمهوره الواقعى وذلك مثل أشخاص الديكامرون[1] الذين يقربون - بحالة نفيهم الزمنى - قربًا عجيبًا من حال الكتاب، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد. وهكذا كان أولا عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها، وحيث كان العالم مادة هذه القصص. ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية، حيث لم يكن للكلمة وجود إلا فى فم واحد، أو فى شباة قلم، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده، فكان جوهر القصة الذاتية التى تدرك العالم وتحيله إلى فكرة. وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشرًا بالموضوع، أصبح

(١) Decameron وهى مائة قصة للقاص الإيطالى بوكاتشيو، كتبت حوالى عام ١٣٥٥م ويحكيها عشرة من الفتيان فى عشرة أيام. ففى كل يوم، إذن عشر قصص.

على وعى بدوره فى وساطته، وتتمثل تلك الوساطة فى رواية خيالية. ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور خاصة رئيسية هى أنها ـ قبل تقديمها ـ وليدة تفكير، أى أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفاة، وبعبارة أوضح: لا تتراءى إلا من خلال الأفكار التى كونها الكاتب عنها؛ بعد حدوثها. ولذا كان مألوفًا أن يظل زمن الملحمة ـ التى هى وليدة مجتمعها ـ هو الحاضر؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائمًا هو الماضى. ومنذ «بوكاتشيو» إلى «سرفانتس»، وحتى القصص الفرنسية فى القرن السابع عشر والثامن عشر، تعقدت وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج، لأنها جمعت فى طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظهر مؤلف القصة فى الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم، مؤكدًا لهم حقيقة قصته؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص فى المرتبة الثانية التقى بهم الراوية الأول، فيقطعون مجرى الحدث الأصلى ليقصوا مآسيهم الخاصة بهم، وهذه هى الذاتية الثانية، ومردها فى ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى. وبذا تمر بعض الحوادث مرة ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام فى المرتبة الثانية. هذا؛ ولا تغمر الحوادث أبدًا القراء، فإذا كانت الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التى خلقها لنفسه، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يخبرهم بها. أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة فى كلامه هى أن يقول، وأن يحيا فى عصر مهذب، قام فيه كذلك فن للحديث؛ ولذلك يدخل فى قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصًا وظيفتهم الكلام، فهو لا ينجو من الدور الفاسد[٩].

حقًا قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة، محاولين أن يردوا إليها جزءًا من جدتها وصورتها، ولكن أكثرهم اتبع فى الفن القواعد المثالية التى تتلاءم مع المثالية البرجوازية كل الملاءمة. وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم، أمثال «باربى دورفيل» و«فرومينتين»[١] لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد. فمثلاً يجد المرء فى قصة «دومينيك» ذاتية أولى هى العماد

(١) Fromentin (١٨٢٠ ـ ١٨٧٦)، وخير قصصه هى قصة «دومينيك» التى يشير إليها المؤلف، وهى قصة تحليل نفسى لشخصياتها. وقد نشرت عام ١٨٦٣. وبطلها «دومينيك» الذى يحكى القصة، وقع فى «حب مادلين دورسيل» التى كانت زوجة لألفريد دى نيفر. ويبرح به الحب، ويريد أن يبقى بجانبها، ويكشف لها عن ذات نفسه. وتريد المرأة أن تواسيه، ولكنها تكتشف أنها تحبه. فتعترف له، وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذى كان عقبة دون وصالهما لحرصها. ويرثى «دومينيك» لحالها «فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجًا وأبًا.

لذاتية ثانية، وهذه الأخيرة هى عماد القصة. وأوضح ما تكون الطريقة مظهرًا عند «موباسان»، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير: يظهر أولا أمامنا شهود القصة. وهم - عادة - مجتمع مرح ذو رونق، جلس أعضاؤه فى حجرة استقبال عقب العشاء. فهو الليل الذى يقضى على كل شىء من جهد وعاطفة. ينام فيه المهضومون كما ينام المتمردون، فالعالم ملتف فى كفنه ليتنفس التاريخ. وتحت كوة من نور الصباح محوطة بالفناء، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفاوتها، فإذا كانت بين أعضائها مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يحدثنا عنها أحد، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم، فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب. وهم صورة للنظام أمتع ما يكون.. هدوء الليل وسكون العواطف، كل شىء يرمز إلى البرجوازية المستقرة فى نهاية القرن، تلك البرجوازية التى لم تكن تفكر فى حدوث شىء ما، والتى كانت تعتقد فى أبدية النظام الرأسمالى. وآنذاك يقدم لها الراوية، وهو رجل متقدم فى السن «رأى كثيرًا، ووعى كثيرًا»، وهو فى تجربته محترف، طبيب، أو رجل حرب، أو فنان أو «دون جوان». وقد وصل فى الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة - المرعية الجانب الميسورة المنال - بأن من وصل إليها يكون متحررًا من أهوائه، ينظر إلى ما سبق أن تعرض له نظرة المتسامح المفيق. وقلبه هادئ كالليل، قد تخلص من أثر التاريخ الذى يرويه، فإذا كان قد قاسى منه، فإنه صاغ من عذابه شهدًا، فهو يعود إليه ناظرًا إليه بعين الحقيقة، أى فى شكله الأبدى. حقًا كان هناك اضطراب، ولكنه انتهى منذ عهد طويل. فقد مات لاعبو أدواره، أو تزوجوا، أو سلوا. وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بلبلة قصيرة الأجل لا تلبث أن تتلاشى، وهى مروية باسم التجربة والحكمة، ومسموعة باسم النظام. والنظام فيها مسيطر، محتل كل مكان، ينظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى، كما يظل الماء الراكد فى يوم صائف محتفظًا بذكرى التجاعيد التى عبرت سطحه. وهل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون فى إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفزع ذلك المجتمع البرجوازى. فالقائد والطبيب بذكرياتهما فى مادتها الغفل التلقائية، ما هى إلا تجارب استخلصوا عصارتها. فهم يؤذوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى. وبذا يكون التاريخ تأويليًا، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة. والقانون على حد تعبير «هيجل» هو الصورة الهادئة للتغير. ثم أليس التغير -

وهو الصورة الشخصية للأحدوثة ـ فى نفسه مظهرًا من المظاهر ؟ فالمرء فى شرحه له يردد أثره جملة إلى سببه الكامل، ويصير الأمر المفاجئ متوقعًا، والجديد قديمًا. ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر ـ على حد تعبير مايرسون Meyerson[1] ـ فيما يخص الحقائق العلمية، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة. وإذا أراد ـ عن خبث بين الحين والحين ـ أن يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلال، عَادَلَ ـ بعناية ـ بين العناصر الثابتة فى التغير، كما فى قصص الأوهام العجيبة، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن فى وجود نظام مسبب وراء مالا يستطاع شرحه من أحداث، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية. وبذا ينزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذى نشأ فى هذا المجتمع المستقر. وهذا شأن الوجود عند «بارمينيد»[2] وشأن الشر عند «كلودل»[3]. وعلى فرض وجود الشر، فلن يكون سوى اضطراب فردى فى نفس لم تتلاءم مع بيئتها.

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية فى داخل نظام دائم التغير ممثل فى المجتمع والعالم، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة فى الحركة التجريدية لنظام منعزل نسبيًا عن نظائره، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام. وبذا يتعرفونه فى حقيقته المطلقة. وفى المجتمع المستقر ـ الذى يفكر فى خلود نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية ـ يثير المرء شبح الاضطراب فى الماضى ويبعثه متموجًا براقًا ـ محلى بأنواع من الملاحة بلى العهد بها؛ حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعصاه السحرية، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية. وفى هذا الساحر ـ المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منهما، والمتعالى على جمهوره بمعارفه وتجاربه ـ نتعرف الاستقراطى المحلق الذى تحدثنا عنه آنفًا[١٠].

وإذا كنا قد أطلنا فى الطريقة القصصية التى استخدمها «موباسان»، فلأنها تحتوى على الأسس الفنية التى سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصريه وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم. والرواية مائل فيها دائمًا بذاته. ومن

(١) فيلسوف فرنسى مات من قليل، مؤلف كتاب Réalit´s et Identités.

(٢) Parménide (من حوالى ٥٤٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق . م) فيلسوف إغريقى. وفى قصيدته التى عنوانها «فى الطبيعة» يرى أن العالم خالد، واحد، دائم الوجود غير متحرك.

(٣) Paul Claudel (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) (سياسى وكاتب وشاعر كان معه أعضاء الأكاديمية الفرنسية: وهو ينتمى إلى جماعة الرمزيين، وخاصة فى أوائل إنتاجه الأدبى. وله شعر بدون وزن تقليدى).

الممكن أن يبلغ درجة التجريد، بل غالبًا ما يكون غير مصرح به؛ ولكنا ـ على أية حال ـ لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته. وحتى حين يختفى كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد ألقى به إلقاء الأداة غير الصالحة: بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذى يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض، فلم يعد يصدر فى كتابته عن نفسه، بل يستوحى رجلا ناضجًا هادئ المشاعر قد شاهد الحالات الروية. فواضح مثلا أن «دوديه»[1] قد تملكته عقلية قصاص النوادى التى أكسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التى يسترسل فيها الكاتب على سجيته، وذلك طابع محبوب فى أحاديث المجتمعات المرحة اللاهية؛ فمن تعجب، إلى سخرية، إلى استفهام، إلى استجواب لسامعيه: «واهًا ! ما أشد ما خاب أمل تارتاران! أو تدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب..»[2]؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة، أى أن فى جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة. فالقصة، أولا، مسوقة فى الماضى، وهو ماض محتفى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور، ثم هو ماض ذاتى معادل لذكريات الراوية، وهو كذلك ماض اجتماعى، لأن الأحدوثة ليست ملكًا للتاريخ بتركها بدون خاتمة هى فى دور التكوين، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى.

وإذا كان حقًا ما زعمه «جانيه» من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضى بعثًا شبيهًا بالمشى فى النوم ـ من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى مالا نهاية له، حتى ليمكن حكايتها فى جملة، كما تستطاع حكايتها فى مجلد، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة. أمكن إذن أن يقال: إن القصص من هذا النوع ـ بما اشتملت عليه من ضغط شديد فى الزمن متبوع باستعراض مطول ـ هى، على وجه الدقة، من الذكريات. فأحيانًا يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة، وأحيانًا يقفز بضع سنوات، فيقول مثلا: «مضت ثلاث سنوات، ثلاث سنوات فى كآبة الأوصاب..»؛ ولا يتحاشى من أن يلقى على حاضر أشخاصه ضوءًا بوساطة مستقبلهم، مثلا: «ولم يَدُرْ فى خَلَدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشئومة». وهو غير مخطئ فيما

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠ ـ ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين.

(٢) هذه العبارة من قصة «تارتاران دى تاراسكون» Tartarin de Tarscon لألفونس دوديه.

يرى، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما فى نظره قد مضى، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته فى عدم قابليته للإعادة، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره. ثم إن الذكريات التى يفضى بها إلينا ـ بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير ـ تمثل معلومات هضمت هضما ذاتيًا! فغالبًا ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس: «دانيل مثل كل الشباب..» «كانت إيف امرأة حقًا فى أنها..» و«كان مرسييه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة فى البيروقراطية..» ـ وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة استدلال قبلى، ولا ناتجة عن طريق العيان، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث، إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة. ولذا يمكن أن يقال: إن أكثر القصص الفرنسية فى الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل فى نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم، مهما تكن سن المؤلف فى الحقيقة؛ بل يزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض.

وفى أثناء هذه الفترة التى امتدت أجيالا كثيرة، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة، أى مع مراعاة جانب النظام، فهى تغير موضعى وسط نظام ثابت الدعائم، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما، ولا خوف فيه من أية مفاجأة: فالحادثة واقعة فى الماضى، مرتبة، مفهومة. ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر فى مجتمع مستقر، لم يكن بعد على وعى بما يتهدده من أخطار، وله خلقه الثابت، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها فى شرحه للأمور. وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجرى به من تغيرات موضعية؛ اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ ، فلن يحدث له أبدًا شيء ذو بال. تلك حال فرنسا البرجوازية، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية، والنائمة على مجد ثورتها. ولذا لم يكن هناك نجاح لمحاولات نشر جديدة فى تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غد، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء، ولا من نظام المجتمع، ولا مما يسوده [١١] من أساطير.

وهكذا كان المجتمع البرجوازى فى أواخر القرن التاسع عشر. فبينما تقوم الآداب عادة فى المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل: إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج، وعنها يصدر

أدب بعيد من أن يعكس صورتها، فهو لا يتحدث أبدًا فيما يهمها، ويتخذ لنفسه مذهبًا فى الحياة مناقضًا لمذهبها، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج، ويأبى الاندماج، وليست له أمنية حتى فى أن يقرأ، ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضًا صورة الطبقات الحاكمة فى أعمق بنية لها وفى «أسلوبها».

ولا ينبغى لوم المؤلفين لذلك العصر؛ إذ قد فعلوا ما استطاعوا، ومن بينهم من هم من أكبر كُتابنا وأخلصهم طوية؛ وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم، فقد أوحت إلينا طريقتهم، على الرغم منهم، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التى لا تتناهى، وهدف من أهداف النشاط الإنسانى الممكنة. وبما أنهم كانوا فنانين، فكتبهم تشف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذى يتظاهرون باحتقاره. وقد دفع أدب الجدال إلى غايته القصوى، حتى أخذ يجادل بنفسه؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمتًا قاتم اللون، وتراءت سماء القيم خلف العقلية الجادة خاوية عارية، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفوا فى خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة. ولم يكتشف لنا فى الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهى هذا هو أدب المراهقة، حيث يظل الفتى فى تلك السن غير ذى جدوى، لا تبعة عليه، مَعُولاً فى المسكن والنفقة بوالديه، يصدر حكمه على عائله، ويبذر فى مال أسرته، ويشترك فى تقويض عالم الجد الذى كان يحمى طفولته. وإذا كنا بعد لانزال نتذكر ما أجاد فى شرحه «كايوا»[1] من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية، تنفق فيه الجماعة الأموال التى جمعتها، وتتعدى على قوانين خلقها، وتنفق للذة الإنفاق، وتبيد للذة الإبادة، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر ـ الذى كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة فى الاقتصاد والتوفير ـ بمثابة عيد كبير جليل، ولكنه حزين كحفلة جنائزية، فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت فى نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير. وإذ أقول: إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له فى السيريالية، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفة التى حمل الأدب أعباءها فى مجتمع قد بالغ كل المبالغة فى بقائه مقفلاً على نفسه: فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان. ومهما يكن من شىء فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة.

(١) Roger Cailois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ولد عام ١٩١٣. وفى بحوثه يعنى بالأسلوب والفكرة، ولا يرفض المدينة ولكن ينقدها نقدًا قاسيًا، فى حال قلق من أجلها، ويرى أن الناس من معاصريه كأطياف الغروب، ويحلم بمجتمع منظم غير ممزق، ويرى أن العصر يعيش على ما يشبه الأنقاض: ومن كتبه: «الأسطورة والإنسان» و«صخرة سيريف».

وعلى الرغم من هذا، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته، وجعل لفنه مضموناً؛ لقد سار فى طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم، ولاستطاع أن ينشر من جديد فى المجتمع أدبًا محتفظًا باستقلاله، كما كانت عليه الحال فى القرن الثامن عشر، وما كان ليدور فى خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق فى جوهر فنه، وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية فى التفكير والديمقراطية السياسية فحسب - بل كذلك بين الضرورة المادية فى اختيار الإنسان موضوعًا دائمًا للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية. ولو فعل ذلك لفاض أسلوبه قوة من نفسه، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه. ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم، لانعكست فى كتبه صورة عالمه، ولعرف كيف يميز الإتلاف - الذى هو صورة مشوهة للكرم - من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارئ حرًّا من كل يد، ولكان قد تجاوز الشرح التحليلى النفسى «للطبيعة الإنسانية» إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية. ولاشك إن الغاية كانت منيعة أمامه بل كادت تكون مستحيلة، ولكنه أخطأ فى تطلبها. فما كان ينبغى له أن يكلف نفسه جهدًا لا طائل من ورائه فى سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها، ولا أن يطل على طبقة العمال من علٍ؛ بل على النقيض من ذلك، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيًا فى ذيل طبقته، قد ربطه بجماهير الدهماء المظلومة تكافلُ المصالح. ولا يصح أن ينسينا ما اكتشفه الكاتب - من طرق للتعبير عظيمة الشأن - أنه قد خان رسالة الأدب. ولكن مسئوليته تمتد إلى أبعد من ذلك. فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر، وتنوع المؤلفات بين الجماهير، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق: ألا وهو الحركة الفكرية، أى مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية؛ ومما لاشك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر فى هذه الحالة، ولكنها كانت ستصطبغ بآلاف الصبغات المختلفة؛ لأنه كان سيلزمها - لو أرادت أن تنتصر - أن تتشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور. ومعروف ما حدث: فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة أولاً: أتباع «برودون»،

وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ فى مجتمع العمال الدولى، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل «الكومون»، ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم ـ لا بتلك المعارضة السلبية فى فلسفة «هيجل» التى تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو، بل انتصروا لأن قوى خارجية محت محوًا كليًا أحد حدّى التناقض. ولن يفى القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمنًا لهذا الانتصار العَرِىّ من المجد؛ فغدت لا حياة فيها حين أعوزها المناقضون. ولو أنها كانت خيرًا مما سواها وظلت دائمة الصراع والتحول ـ لتنتصر وتغتصب أسلحة غرمائها ـ لكانت قد دعمت بأسس من الفكرة؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراسًا لروحانية تجريدية، معتصمين على بعد شاسع منها.

هل للقوم فى أن يعتقدوا بأنى على علم بما فى هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة، لا تغيب عن علمى، ولكن يلزم للخوض فى شرحها كتاب ضخم؛ وقد مررت فى شرحى أسرع مرور. ولكن يجب فهم الفكرة التى شرعت على أساسها فى هذا التحليل: إذ إن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه محاولة، ولو سطحية، لعمل شروح اجتماعية للأدب». فكما أن «سبينوزا» يرى أن الفكرة فى دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها فى استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحتويها وتكملها وتبررها، كذلك هنا: تظل هذه النظريات تحكمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفنى الذى هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد. ولا نستطيع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير: جمهورية معينة صنعتها الظروف التاريخية، ومجموع من المزاعم تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور. وبالاختصار: المؤلف ذو موقف خاص، شأنه شأن جميع الناس. ولكن كتاباته، ككل مشروع إنسانى، تحتوى على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزه فى وقت معًا؛ بل إنها تشرحه وتدعمه، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم دوران القطاع. وخاصة الحرية الجوهرية أنها ذات موقف خاص. ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف. ومذهب «جانسينيوس»[1] وقانون

(١) Jansenius (١٥٨٥ ـ ١٦٣٨) أسقف مدينة «إبرس» مؤسس مذهب الجانسينية، وهو مذهب دينى يقرب من مبادئ «كالفن» الإصلاحية، وينكر حرية الإرادة الإنسانية، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهى. دخلت مبادئ الجانسينية دير «بوروبال» فى باريس. والمذهب يدعو إلى التشدد فى الخلق والتمسك بالفضائل. وقد عظم نفوذه فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر، حتى كاد يعتنقه كتاب العصر جميعًا. وممن لم يعتنقوه موليير ولافونتين. وهناك يشير المؤلف إلى «راسين» وتأثير الجانسينية فى أدبه.

الوحدات الثلاث، وقواعد العروض فى الشعر الفرنسى، ليست من الفن؛ بل هى فى نظر الفن عدم محض، لأنها على أية حال لا تستطيع ـ بمجرد ترتيبها ـ إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية، أو حتى بيت شعر جيد. ولكن على أساسها بنى فن «راسين»، لا عن طريق الخضوع لها وتجرع ما تفرضه عليه من ضيق وضرورة ـ كما ردد ذلك من هم على حظ من الحمق. بل الأمر على النقيض من ذلك: إذ إن فن «راسين» يخترعها من جديد بتقليدها وظيفة جديدة هى خاصة من خصائص راسين، وذلك بتقسيم الفصول، وتقطيع المصاريع، ومكان القافية فى بيت الشعر، إلى وصفه لأخلاق جماعة «بوروبال»[1]، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان «راسين» قد صب موضوعه فى قالب فرضه عليه عصره، أو كان قد اختار ـ حقًا ـ هذه القواعد الفنية؛ لأن موضوعه يتطلبها. لكى نفهم ما لم تستطع «فيدر» أن تحققه، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية، ولكن لفهم ما هى فيدر[2]، ما علينا إلا قراءة «مسرحية راسين» أو الاستماع إليها، أى التحول إلى حرية مطلقة، ومنح ثقتنا ـ عن كرم ـ لما تصف به المؤلف من الكرم. وإنما تفيدنا الأمثلة التى اخترناها فى توضيح المواقف لحرية الكاتب فى العصور المختلفة، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور فى الدور الذى يقوم به. وإذا كان جوهر العمل الأدبى حقًا هو الكشف عن الحرية، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التى تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه. فيتبع هذا ـ ضرورة ـ أن تكون الأفكار التى يكونونها عن مهنتهم أفكارًا مبتورة، فهى تحتوى دائمًا على شىء من الحقيقة، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضلالا إذا وقف عندها؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة فى الفكرة الأدبية، على الرغم من أن كل عمل أدبى خاص يتجاوز ـ فى بعض نواحيه ـ كل أنواع الإدراك التى يستطيع المرء أن يكونها عن الفن، لأن ذلك العمل فى بعض نواحيه غير مشروط، صادر عن العدم، ويمسك بالعالم معلقًا فى العدم. هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح ـ بما سبق أن ذكرنا من أوصاف ـ نوعًا من المنطق لفكرة الأدب،

(١) انظر الهامش السابق.

(٢) مسرحية راسين التى سبقت الإشارة إليها هامش ص٩٧.

ولهذا نستطيع ـ دون أن نزعم فى شىء أننا نؤرخ للآداب ـ أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبى فى العصور الأخيرة بغية الكشف فى نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبى، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور ـ أو المجتمع ـ الذى يتطلبه جوهر العمل الأدبى.

أقول: إن الأدب فى عصر يسلب[1] إذ لم يصل إلى الوعى الواضح باستقلاله، فيخضع للسلطة الزمنية، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية؛ وبعبارة أوجز: عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد. ولا شك أن الإنتاج الأدبى فى هذه الحالة يتجاوز فى ناحيته الفردية هذا الاستعباد، فكل كتاب فى هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد، ولكن يظل ذلك المطلب فى حدود الضمنية لا يتجاوزها. وأقول: إن أدبًا ما، يكون تجريديًا إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه. ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثانى عشر فى صورة أدب تجريدى، ولكنه مستلب فهو غير تجريدى، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة: فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله؛ فالكتاب عمل غير جوهرى على هامش العمل العظيم. وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعى بذاته. ولهذا السبب وقع الأدب فى حال الاستلاب، أى بما أنه ـ على أية حال ـ الانعكاس المحض للهيئة الاجتماعية، فإنه يظل على حال من الانعكاس غير الواعى بنفسه: فهو مرتبط ارتباطًا انعكاسيًا بالعالم الكاثوليكى، ولكن، بالنسبة للكاتب، يظل هو الشىء المباشر. فهو بذلك يسترد ملكية العالم، ولكن بضياع نفسه. ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس، لئلا تهلك مع العالم الفكرى. لذلك رأينا ـ فى الأمثلة الثلاثة التى درسناها عقب ذلك ـ حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقده، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى. فكان فى الأول عينيًا مستلبًا، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد؛ وبعبارة أدق: صار فى القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح ـ فى شيخوخة القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين ـ السلبية المطلقة، وفى نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالمجتمع، حتى لم يعد له

(١) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة Aliénation، وهى كلمة مألوفة فى النقد الحديث.

من جمهور: كتب «بولان»[١] يقول: «يعرف كل امرئ أن فى عصرنا نوعين من الأدب: الأدب الغث الذى هو حقًا غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالبًا)، ثم الأدب الجيد الذى لا يقرأ». ولكن يعد هذا نفسه تقدمًا: ففى نهاية عزلة الأدب عن كبرياء، وفى قمة سلبيته باحتقاره لكل نفوذ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه. أولا: فى هذا التعبير المريع الذى يتردد فى استخفاف: «ليس هذا سوى أدب !!»، ثم فى هذه الظاهرة الأدبية التى يسميها «بولان» نفسه: الإرهاب[٢]. وقد تولد هذا الإرهاب فى نفس الوقت الذى نشأت فيه فكرة المجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها، وسار فى طريقه طوال القرن التاسع عشر، يعقد آلاف الصلات غير المؤسسة على العقل. ثم انفجر أخيرًا قبيل الحرب الأولى. والإرهاب ـ أو بالأحرى ـ العقدة الإرهابية عقدة ثعبانية، ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية: أولا: اشمئزاز جد عميق من العلامة، بمقدار ما تفضى إليه من تفضيل الشىء المدلول عليه من الكلمة الدالة[٣] على أية حالة، ومن تفضيل العمل على الكلام، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شىء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعانى، مما يؤدى فى الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة. ثانيًا: نتبين فيها كذلك جهدًا لجعل الأدب تعبيرًا عن الحياة بين التعبيرات الأخرى، بدلا من التضحية بالحياة فى سبيل الأدب. ثالثًا: فى تلك الحركة أيضًا أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل فى الأدب وهكذا ـ دون أن ينظر الأدب لحظة فى أمر فقده استقلاله الصورى ـ تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل، وأخذ فى التساؤل عن مضمون جوهره. ونحن اليوم فى حدود ما وراء الحركة الإرهابية، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات، كى نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد.

---

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسى معاصر، ولد عام ١٨٨٤. وكتابه الذى يقتبس منه المؤلف عنوانه: Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ وفيه ينعى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شىء يسير على عكس ما يراد منه، كأنه أدب فى حالة التوحش: بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتمدن عالمًا مقدسًا كما عرفته العصور الوسطى، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا على ما ينبغى أن يكون، وينحصر جهد بول فاليرى فى محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة، وأما أندريه بريتون كبير المدرسة السيريالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه العجائب والجريمة.. حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات أهوائهن.. ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك. انظر المرجع السابق.

(٢) انظر المرجع السابق.

(٣) سبق أن شرح المؤلف فى الفصل الأول أن النثر فى جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه، أما لغة الشعر فكثيفة.

قد قلنا: إن الكاتب كان يتجه مبدئيًا إلى الناس[1] كافة، ولكنا لحظنا بعد ذلك[2] على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم. ومن الفرق بين الجمهور المثالى والجمهور الواقعى تولدت فكرة العالمية المجردة، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم فى مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التى يتصرف فى حاضرها. فالمجد الأدبى يشبه على الأخص «العود الأبدى»[3] عند نيتشه. فهو صراع ضد التاريخ. فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لا نهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضًا عن الإخفاق فى الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين فى القرن السابع عشر، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين فى القرن التاسع عشر امتدادًا لا نهائيًا)، ولكن من البديهى أن الإطلاق فى المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره فى حرمان العدد الأكبر من الناس حرمانًا مؤبدًا على الأقل فى تمثيل الكاتب لهم، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد فى حالة الإمكانية لا يتجاوزونها. ولهذا كله كانت العالمية التى يهدف إليها المجد الأدبى عالمية جزئية ومجردة. وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع، فإن ذلك الأدب - الذى كان المجد غايته التى يهدف إليها، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريديًا هو أيضًا.

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأحياء من الناس فى مجتمع معين. ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه - ضرورة - تحديد ما تلاقيه كتبه من صدى فى الوقت الحاضر: ولكنه، بدلا من أن يحلم بالمجد فى أندية المستقبل المجردة - وهو حلم مستحيل أجوف فى إطلاقه - يفكر، على العكس من ذلك، فى مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته، فلا تفصل بذلك ما بينه وبين التاريخ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد فى عصره

(١) هذا هو موضوع الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(٢) ارجع إلى أوائل هذا الفصل.

(٣) العود الأبدى Le Retour Eternel فى أصله يرجع إلى الإغريق، وربما كان له أصل عند الكلدانيين، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين. وهذا البدء يكون فى عام يسمونه: السنة العظمى. ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد فى فلسفة نيتشه الذى أكسبها مغزى خلقيًا. وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر، ولكنها تكتسب قيمة أبدية، مادامت قد حدثت فيجب أن تعود، كما كانت، عددًا من المرات لا يتناهى.

ومجتمعه. وفى الحق كل مشروع إنسانى يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها. فحين أشرع فى زرع الأرض أضع بذلك أمامى سنة كاملة من الانتظار؛ فإذا أردت أن أتزوج فمشروعى يضع بين يدى فجأة أمر حياتى كلها. وإذا انطلقت فى شئون السياسة فقد رهنت بها مستقبلا يمتد إلى ما بعد موتى. وهكذا شأن الكتابة. ومنذ اليوم، وتحت ستار عذاب الانتظار فى تمنى الخلود المتوج، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعًا وأكثر تحديدًا: فصمت البحر كانت الغاية منه أن يفضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يغريهم بمعاونته. فلم يكن لتفوقه ـ ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ ـ أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال. وستظل كتب «رتشارد رايت» حية مادامت مسألة السود قائمة فى الولايات المتحدة. فليس قصدنا، إذن، مطالبة الكاتب بالتخلى عن بقاء ذكراه بعد موته، بل الأمر على النقيض من ذلك، إذ إن هذا البقاء هو الفيصل فى الأمر. فمادام يعمل فسيبقى بعد الموت. وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد. أما اليوم ـ فلكى يتخلص من التاريخ ـ فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداة وفاته، وأحيانًا إبان حياته.

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنثوى فسيح، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله، على الكاتب أن يجتذبه إليه مستجيبًا إلى جميع رغباته. ولكن فى سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حرًا فيما يطلب، وأن يكون الكاتب حرًا فى إجابته. ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقًا مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات، وإلا وقعنا فى التجريد. وبعبارة أوجز: لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا فى مجتمع خال من الطبقات. ففى هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره، لأن موضوع الأدب كان دائمًا هو الإنسان فى العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائمًا مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضىء من الجمهور الواقعى، لذلك كان الكاتب هدفًا لحظر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر. ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمى المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقًا عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ، بل عن كل إنسان فى عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه. وبهذا يقضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة؛ لأن

الكاتب يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه، وموقفه موقفهم فى مجتمع لا انقسام فيه. فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه. ولن تدفعه كبرياء أرستقراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى فى مجتمعه، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية، ولكن موقفه - والحالة هذه - موقف عالمى، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعًا وعن مثار غضبهم. ومن هنا يكون أدبه تعبيرًا عن جوانب نفسه كلها، أى لن يكون فى تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقى على شاكلة كاتب العصور الوسطى، ولا مثل حيوان سيكولوجى على طريقة الكلاسيكيين من الفرنسيين، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع، بل يكون بمثابة مجموع كلى ينبثق من العالم فى صميم الفراغ. ويكون الأدب فى هذه الحالة إنسانيًا حقًا وجديرًا بهذا الاسم. من البديهى ألا يستطاع العثور فى مثل هذا المجتمع على شيء ما يذكر، ولو من بعيد بالتفرقة بين ما هو زمنى وما هو روحى. وقد رأينا حقًا أن هذا التقسيم إلى روحى وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب. وقد أرانا ما قمنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائمًا إلى معارضة سواد الناس فى حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستنيرين. وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه فى خدمة الخير والكمال الإلهى، أم فى خدمة الجمال أو الحق، فهو دائمًا فى جانب الفئة الظالمة. فهو كلب حراسة أو موضع سخرية، وله الاختيار بينهما، وقد اختار «بندا» عصاه السحرية، واختار مارسيل Mercel[1] وجار الكلب؛ وهذا الاختيار من حقهم، ولكن إذا كان للأدب يومًا أن ينعم بكامل جوهره، فإن الكاتب سينشره فى العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات، ولا مدرسة، ولا ناد، وبدون مغالاة منه فى السمو، وبدون إسفاف وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحى غير قابل للإدراك.

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب، وللمذاهب حرية فى دور التكوين، واضطهاد عندما يتم تكونها: وحين يبلغ الكاتب حال الوعى الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر، ولن يعرف - بعد ذلك - هذه القوة الدافعة التى صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا فى سماء القيم الثابتة، وسيعلم أن عمله ليس فى عبادة ما هو روحانى، ولكن فى منح

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذى يريده المؤلف.

الروحانية. ومنح الروحانية ليس له معنى سوى التجديد. وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة، وبما يغمره من أحدوثات ثم هذا الشر القاهر المقوض للعالم دون أن يستطاع أبدًا القضاء عليه. ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه وفى أقوى حالات واقعية أى وهو غفل، متصبب عرقًا، كريه الرائحة من محض ما يجرى فى حاضره، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية وفى هذا المجتمع الذى لا طبقات فيه يصبح الأدب هو العالم ماثلا أمام نفسه فى حال من الانتظار للقيام بعمل حر، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس، وسيكون الأدب، إذن، هو الوعى بالذات وعيًا عقليًا أو منطقيًا. وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع فى كل لحظة تبين اتجاهاتهم، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم. ولكن، بما أن الصورة تتحكى فى أنموذجها، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو - بعد - طعمة للتغير، وبما أن العمل الفنى - إذا نظر إليه فى مجموع مطالبه - ليس مجرد وصف للحاضر، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل، وأخيرًا، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة، إذن فتمثيل المجتمع لذاته - على وصفنا - هو، تجاوز لتلك الذات، فليس العالم موضع جدال لمجرد أنه مجال الاستهلاك، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن يسكنونه. وهكذا يكون الأدب غير التجريدى تركيبًا للسلبية بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع، وبوصف هذا المشروع إجماليًا لنظام مقبل. ويكون الأدب هو العيد، وهو المرآة من لهب تحرق كل ما ينعكس فيها، وهو العمل النبيل، أى الاختراع الحر والهبة. ولكن إذا كان للأدب أن يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين، فلن يكفى منح الكاتب الحرية فى أن يقول كل شىء. ومعنى هذا - فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية، والتجدد الدائم للحدود الموضوعة، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الجمود. وبالاختصار: يكون الأدب فى جوهره هو الذاتية لمجتمع فى ثورة دائمة. وفى هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل. حقًا لن يكون الأدب - فى أية حال من أحواله - مساويًا للعمل: فغير صحيح أن المؤلف يؤثر فى قرائه عملا، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم. ومن الضرورى - لكى تحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمهور التبعة فى الفصل فيها فصلا غير مشروط. وإنما يكون التأليف الأدبى هو الشرط الجوهرى للعمل فى جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع، وحاكمة لنفسها بنفسها.

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعى الكامل بنفسه فى مجتمع لا طبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود، وسيدرك الأدب ـ فى هذه الحالة ـ أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان. ويجب استخدام إحداهما للمطالبة بالأخرى، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم ـ أعمق ترجمة ـ مطالب الجماعة. وكذلك شأنه فى الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد. وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هى التعبير عما هو عالمى عينى إلى من هم فى العالم العينى. وغايته التوجه فى دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية. ومفهوم طبعًا أننا نقصد هنا نظام «المدينة الفاضلة». فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنًا، ولكنا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملا. ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف ـ من خلاله ـ الأحوال التى تتجلى فيها فكرة الأدب فى كماله وصفائه. ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم. وإنما علينا أن نكتب اليوم. ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا: ما موقف الكاتب عام ١٩٤٧؟ وما جمهوره؟ وماذا يستطيع؟ وما يريد؟ وما يجب عليه أن يكتبه؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول «إيتامبل»: «سعداء من يموتون من الكتاب فى سبيل شىء من الأشياء» (جريدة الكفاح Combat، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧).

[٢] اليوم جمهوره كبير. فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه. ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعمائة ألف قارئ. إذن فهى واحد بالمائة من سكان فرنسا.

[٣] تعبير دستوفسكى المشهور: «إذا لم يكن الله موجودًا فكل شىء حلال» هو الكشف المروع الذى حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها.

[٤] تكاد تكون هذه هى حالة «جول فاليس»، على الرغم من كرم نفسه الطبيعى الذى ظل فى صراع مع حسرات نفسه.

[٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيرًا على الطبقة البرجوازية فى دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون[1] بونابرت. وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية.

[٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلوبير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرئ أن يراجعها فى رسائل فلوبير:

«النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة، والاشتراكية من جهة أخرى، جعلتا فرنسا بليدة حمقاء. كل شىء يجرى بين اتجاهين: نفخ الله من روحه فى مريم، وقصاع العمال» (١٨٦٨) «قد يكون أنجح دواء هو فى إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن، فهو العار للفكر الإنسانى» (٨ من سبتمبر ١٨٧١).

«أساوى أنا حقًا عشرين ناخبًا من ناخبى كرواسيه[2]..» (١٨٧١).

«ليس عندى من حقد على ثوار «الكومون»، ذلك أنى لا أحقد على الكلاب المسعورة «كرواسيه فى يوم الخميس، ١٨٧١».

---

(١) هو نابليون الثالث الذى انتخب رئيسًا للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨، وجعل من نفسه إمبراطورًا عام ١٨٥١، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠.

(٢) Croisset مسكن فلوبير، على السين، قريبًا من روان.

«أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائمًا أهلا للبغضاء، ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر» (كرواسيه فى ٨ سبتمبر، ١٨٧١).

«أما الكومون» الذى هو فى دور الحشرجة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى.

«أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها فى فرنسا) أى: تمجيد الغفران على حساب العدالة، وجحود الحق، وبعبارة أوجز: معاداة المدنية».

«ثورة «الكومون» رفعت شأن السفاكين...».

«الشعب ليس قاصرًا أبدًا، وسيظل دائمًا فى آخر مرتبة، لأنه الشىء المعدود غير المحدود من الدهماء».

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم من رجال الدين، ولكن الأهمية القصوى هى أن كثيرًا من أمثال «رينان» و«ليتريه»[1] يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم. وإنما نجاتنا الآن فى أرستقراطية مشروعة، وأعنى بذلك حكم أغلبية لا تقوم على شىء آخر سوى الأرقام» (١٨٧١).

«أتعتقد أننا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب، بدلا من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلا من الرغبة فى تنوير الطبقات الدنيا..» (كرواسيه فى يوم الأربعاء، ٣ من أغسطس ١٨٧٠).

[٧] فى قصة «الشيطان الأعرج»[2] يضفى مؤلفها «لوساج» شكل القصة على ما أفاده من كتاب «الأخلاق» تأليف لا برويير، ثم من حكم روشفوكو، أى يربط بين الأفكار والحكم التى أفادها بخيط دقيق يتمثل فى عقدة القصة.

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد

(١) Emile littré (١٨٠١ ـ ١٨٨١) فيلسوف، من أصحاب الفلسفة الوضعية الغالية على ذلك العصر، مثل رينان، ثم هو عالم، وباحث لغوى، وصاحب القاموس الشهير.

(٢) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج، ظهرت عام ١٧٠٧، وفيها أسمودية، أو الشيطان، يلقب «الشيطان الأعرج»، وكان سجينًا فى قمقم، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو، ولكن يرد الجميل لمن حرره. رفع له سقوف المنازل فى مدريد، ليريه ما يجرى بداخلها. ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى فيما يحكى من مناظر. والخيط القصصى فيها واهٍ؛ لأن الشيطان الأعرج يطلعنا فيها على مغامرات مختلفة. ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يحظى بوصال الجميلة «سيرافينا».

شرحتها. فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة. وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها، فصار بها ممثلا وشاهدًا شهادة ذاتية. أما الحادثة نفسها. فعلى الرغم من قرب العهد بها، فقد اجترها الفكر وشرحها. وتفترض الرسالة دائمًا تفاوتًا بين الواقعة (التى ترجع إلى ماض قريب) وحكايتها التى تحققت. فيما بعد، فى لحظة من لحظات الفراغ.

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السيرياليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم. ويراد هنا ـ عن طريق الأدب ـ حمل الأدب على تقديم أوراق اعتماده.

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التى عنوانها «الهورلا»[١] ـ وفيها يتحدث عن الجنون الذى يتهدده ـ تغير طابع أسلوبه: ذلك أن شيئًا ما ـ شيئًا مروعًا ـ على وشك الحدوث. فالرجل مضطرب كل الاضطراب، غمرته الأحداث، ولم يعد قادرًا على الفهم، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب، ولكنه منطو على نفسه سلفًا. فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها. ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه.

[١١] أذكر أولا ـ من بين هذه الطرق ـ اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحى، مما يجده المرء عند الكتاب، أمثال جيب[٢]، ولافدان[٣]، وأبيل إرمان[٤]. فتكتب القصة فى حوار، وإيماءات الأشخاص، وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس. وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصرًا للحدث، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية. ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلى سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن فى حوالى عام

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة «هورلا» هى أول قصة فى تلك المجموعة. وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائمًا فى حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه «هورلا»، وهو مخلوق يتخبطه الشيطان من المس. وله طرقه الخاصة فى الفهم والإقناع، وهى لا تخضع لمنطق الناس. ويروى لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة، لأن القاص اكتمل جنونه. ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون. وآخرون يرون أنه فيها يصور ـ على حسب المذهب الطبيعى فى أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك ـ حال من يصابون بالجنون.

(٢) GYP اسم مستعار لمارى أنطوانيت دى ريكيتو دى ميرابو (١٨٥٠ ـ ١٩٣٢) كاتبة من كتاب القصص التى تصف شئون الحياة اليومية، وأحيانًا تحمل طابع الهجاء الذى لا يخلو من روح الفكاهة.

(٣) Henri La vedan (١٨٥٩ ـ ١٩٤٠) مؤلف مسرحى، له ملاه يسخر فيها من العادات والتقاليد، وأحيانًا يضمنها مسائل خلقية واجتماعية.

(٤) Able Hermant (١٨٦٢ ـ ١٩٥٠) من كتاب القصة والنقاد. ويسخر من الحياة الباريسية، والجامعية. وفى قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلا دقيقًا.

١٩٠٠. وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة الذاتية الأولى. ولكن ما حدث من التخلى عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين ـ إلى حد ما ـ أنها لم تأت بحل المسألة، أولا لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب، إذ هو برهان على فقر الوسائل فى الفن الذى يمارسه الكاتب. ثم إن المؤلف لم يمتنع كذلك بهذه الطريقة من التدخل فى وعى شخصياته، ومن إدخال قارئه معه. غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة، فى أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد فى الإخراج المسرحى وحقًا لم يكن لهذه المحاولة من غد. وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعورًا غامضًا بأنه كان يستطاع التجديد فى القصة بكتابتها فى صيغة الحاضر. ولكنهم لم يكونوا يفهمون ـ بعد ـ أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا ـ أولا ـ عن طريقة الشرح.

وكانت المحاولة الأكثر جدية هى إخال حديث النفس الفردى (المنولوج الباطنى) فى فرنسا على طريقة شنتزلر[١] ولا أتحدث عن طريقة «جويس»[٢] ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف، وأعرف أن لاربو[٣] يصرح بأنه متأثر بجويس، ولكن يبدو لى أنه استوحى على الأخص قصة: «أشجار الرند مجتثة[٤]» وقصة: «مدموازيل إلس[٥]» وبالجملة، كان الغرض

---

(١) Arthur Schintzler كاتب ألمانى ولد عام ١٨٦٢، يصور فى مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملذات الحياة، لا تعبأ بسوى الحاضر، وهى مجنونة بمباهج الوجود، قلما يعروها الحزن فيها أثرة وخفة. ويعنى بتحليل حالاتها النفسية.

(٢) James Joyce (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) كاتب أيرلندى مشهور، خاصة، بقصته التى عنوانها «يوليسس» ونشرت عام ١٩٢٢ (فى باريس) وهى تسير على حسب المنولوج الباطنى، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة فى العصر الحديث. وكاتبها ذو ثقافة دينية، تربى فى المدارس اليسوعية فى دبلن.

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ ـ ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين، وخلق فى قصصه نموذج أرشيبالدو ألسون برنابوت Archibaldo Olson Barnabooth وهى شخصية أمريكى ملول، يجوب أوربا يبحث عن الملذات وعن المطلق.

(٤) Lauriers sont coupés قصة للكاتب الفرنسى إدوار دو جاردين Edouard Dujardin (١٨٦١ ـ ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧، وأعيد طبعها منقحة سنة ١٩٢٤، وكتب مقدمة طبعتها الثانية «لاربو». والقصة رمزية يعنى فيها المؤلف بالتحليل النفسى على طريقة المنولوج الباطنى. وهى قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه المبرح لفتاة لا يتاح له بها وصال، ويقوم بمشروعات وهمية، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرفته الفتاة عنها دون أن تسمع لشكواه. ويعد المؤلف بها رائدًا لجيمس جوريس فى طريقته التى أشرنا إليها.

(٥) Mlle Else قصة للكاتب النرويجى الإسكندر لانج كليلاند A. Lange Klelland (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦)، نشرت عام ١٨٨٢ ـ قصة فتاة مرحة محبة للحياة، تودى بها خفتها نتيجة لظلم المجتمع ونظمه القاسية، وهى بذلك ذات طابع رومانتيكى.

هنا هو المضى إلى أبعد مدى فى فرض الذاتية الأولى، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها.

والحقيقة التى يقدمونها للقارئ، دون وسيط، ليست هى الشىء نفسه من شجرة أو مطفأة، ولكنها الوعى الذى يرى الشىء. ولم يعد «الواقعى» فيها امتثالا، ولكن الامتثال يصبح حقيقة مطلقة، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة. ووجه النقص فى هذه الطريقة أنها تحصرنا فى ذاتية فردية، ومن ثم يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث فى الإدراك الحسى لكليهما. وخاصة الحادثة والعمل المشترك هو أنهما يستعصيان على الامتثال الذاتى الذى يقف على نتائجهما لأعلى حركتهما الحية. وأخيرًا، بدون تزييف، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة. فإذا قبلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية فى جوهرها على اللغة فيها ونعمت: إذ إن الكلمة تنسى وتلقى بالوعى على الموضوع المدرك. ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية، وإذا زعم المؤلف ـ حين يكتب ـ أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هى علامة، فى جوهرها الموضوعى، أى بوصفها راجعة إلى ما هو خارجى، وشيئًا صوريًا فى جوهره، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة، فى هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايدًا، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا فى الأدب، حيث تستخدم العلامات، يجب ألا يستخدم سوى العلامات؛ وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفها كلمة، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى. وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية فى الصمت. ومعلوم مصير النجوى الباطنة، فمنذ استحالت إلى خطابة، أى إلى نقل شعرى للحياة الباطنة بوصفها صمتًا وبوصفها كلامًا على سواء صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة. فهو لا يمكن أن يكون صادقًا لإفراطه فى المثالية، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه فى الواقعية، فهو تتويج لقواعد الفن ذى النزعة الذاتية. ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه. أى إن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين: ناحية الموضوعية وناحية البلاغة ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية.

وبديهى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى. ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصرًا لأحداث القصة.

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل:

[موقف الكاتب الفرنسى بمقارنته بالكاتب الأمريكى والكاتب الإنجليزى والإيطالى - إجمال خصائص الكتاب الفرنسيين المعاصرين - تنوع اتجاهاتهم.

أجيال الأدب الفرنسى المعاصر: الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبى قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتعليلها - نظرتهم إلى الحياة والحب - نتائج أدبهم العامة وأثرها - نقدهم نقدًا مرًا وفلسفة هذا النقد - أدبهم هو أدب «التنصل».

الجيل الثانى بلغ الرجال عام ١٩١٨ - الحرب والعقلية السلبية - السريالية - تعليل فلسفى لقيام السريالية - أسسها العامة - نقدها - وسائل السرياليين الفنية والأدبية وغايتهم منها، ونقدها - أمثلة من أدب السيرياليين ونقدها - أدب الكتاب السرياليين الرحالة - سخرية مرة ممن أثره السرياليون - على هامش جماعة السرياليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة لا يمثلون، بسبب قلتهم، اتجاه لفترة - إخفاقهم، وسببه هو الجمهور الذى اختاروا أن يتوجهوا إليه.

الجيل الثالث جيل الكاتب الذى بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا فى أثناء الحرب العالمية الثانية، أو قبل الهزيمة بقليل - البيئة التى ظهر فيها - الأدباء الممثلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومتطرفين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدها - أدبهم ذو قضية لأنهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخى - معنى الضغط التاريخى وتأثيره فى الأدب - ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - فى الواقعية والمثالية لم يؤخذ الشر مأخذ الجد - معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها فى الأدب - وصف مروع للشر والحرب والتعذيب - القلق فى أحداث العصر وفى أدبه - خلق أدب ذى مواقف متطرفة - المؤلف وكتاب جيله كتاب ميتافيزيقيون - معنى الميتافيزيقية عند المؤلف - الظروف التاريخية هى التى أدت إلى كشف الضغط التاريخى - واجب الكاتب المعاصر هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقى ونسبية الواقع التاريخى - تسمية هذا الأدب: أدب الظروف الكبيرة،

ومعنى هذه التسمية ـ كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنسانًا بالتاريخ وفى التاريخ ومن أجل التاريخ ـ ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصى الموروثة من الآلية إلى النسبية ـ شخصيات القصة كما يجب أن يصفها الكتاب فى عصرنا ـ معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا فى التاريخ ـ تأثر جيل الكاتب بكافكا وبالكتاب الأمريكيين، سبب هذا التأثر وحدوده ـ الأدب تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج ـ إذا كانت السلبية مظهرًا للحرية فالبناء مظهرها الآخر ـ الحرية البناءة وموقف الكتاب منها فى العصر الحديث ـ واجب الأدب فى الموقف الحديث فى جانبى السلب والبناء ـ الوصف فى القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون، وعلاقته بالعمل وأدب العمل ـ أدب القول وأدب العمل ـ موضوع أدب العمل ـ أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك ـ الأخطار التى تهدد أدب الإنتاج فى وجه أدب الاستهلاك ـ وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها ـ كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقًا ـ الفرق بين القراء و«الجمهور» القارئ.

استبهام معنى البرجوازية وضياع سلطانها فى عالم ما بعد الحرب، وتأخرها ـ البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصهما بوصفهما جمهورًا قارئًا، وتأثير ذلك فى الإنتاج الأدبى ـ حرج موقف البرجوازية فى العصر الحديث ـ على الرغم من ذلك: الكتاب برجوازيون طوعًا أو كرهًا ـ توجه الكتاب إلى طبقة العمال وأثره ـ سياسة الحزب الشيوعى نحو الكتاب ـ تحول خططه الثورية إلى خطط سياسية ـ نقد هذه السياسة والسخرية المرة من جانب المؤلف ـ الكتاب هم «كلاب الحراسة» فى الحزب الشيوعى ـ نقدهم والسخرية منهم ـ نتائج عامة لبحث المؤلف فى هذا الكتاب كله: معرفة الجمهور الفعلى والجمهور الإمكانى فى العصر الحديث، والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور ـ صعوبة ذلك وخطورته ـ طبقة العمال والطبقة البرجوازية ـ كيف نضم إلى جمهورنا الفعلى كثيرًا من أفراد قرائنا بالإمكان ـ موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة ـ الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها ـ مدينة الغايات عند الفيلسوف «كانت» وشرح المؤلف لها شرحًا آخر ـ صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود ـ الإنسان فى الأدب ـ خطر تردى الأدب فى مهواة الدعاية ـ خطر انحصار القراء فى أفراد لا فى جمهور ـ توزع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية ـ كيف يقضى الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير ـ واجبنا نحو تجديد اللغة وتحديد معنى الألفاظ، وخطورة ذلك فى صلتنا بالجمهور، وفى تصوير الأفكار، وفى الآثار الاجتماعية والنفسية للغة ـ تجديد القواميس ـ أمثلة ـ وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها ـ الغايات فى صلتها بالوسائل ـ المواقف المحددة العينية ـ المسرح الجديد فى العصر الحديث وكيف يجب أن يكون ـ واجب الكاتب فى اختياره لجمهوره ـ فرصة العالم فى النجاة محصورة فى الأدب].

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسى؛ وهو الوحيد الذى ظل برجوازيًا، وهو الوحيد الذى عليه أن يروض نفسه على لغة خلقتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين عامًا، فصيرتها شائعة دارجة مرنة، محشوة بنزعات برجوازية،

كل منها تشبه تنهدًا من تنهدات الراحة والاستسلام. وغالبًا ما يمارس الأمريكى مهنًا يدوية قبل تأليفه للكتاب ثم يعود إليها؛ ويتجلى له نداء القريحة بين قصتين فى ضيعته أو مصنعه أو فى شوارع المدينة؛ ولا يرى فى الأدب وسيلة لتطلب العزلة، بل فرصة للهرب منها؛ ويكتب عن عمى مدفوعًا بحاجة غير رشيدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه، ففيه شبه ما بعاملة زراعية فى ضيعة من الضياع فى الغرب الأوسط حين تكتب للمذيعين فى مذياع نيويورك لتشرح لهم خلجات قلبها؛ وهو يفكر فى المجد أقل مما يحلم به من إخاء، ويخترع طريقته الخاصة به، لا ذهابًا منه ضد التقاليد، بل لأنه يعوزه واحد منها، وتبين مظاهر جرأته المتطرفة عن ضروب من السذاجة فى بعض نواحيها. والعالم جديد لعينيه، وكل شىء مجال للقول بعدُ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد. ويندر أن يظهر فى نيويورك، فإذا مرَّ بها مر سريعًا، أو فعل مثل «شتينبك»[1]، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب، ليصير طليقًا من الكتابة بعدها مدة عام؛ ويمضى ذلك العام فى الطرقات ومعامل البناء، والمقاهى. حقًا قد يشترك فى جمعيات تعاون أو فى شركات، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية. ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين. وغالبًا ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١]. وليس شىء أبعد منه فكرة المدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الدينى؛ وقد يستقبل استقبالا حافلا بعض الوقت، ثم يفتقد وينسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفى بعد ذلك من جديد [٢]: وكما تشاء له عشرات فرص التمجيد والاختفاء، لايزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث يجول ليبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجرؤ على تسمية هذه الطبقات برجوازية مادمت على شك فيما إذا كانت توجد برجوازية فى الولايات المتحدة)، وهذه الطبقات جد قساة وجفاة، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم فى متاهة، وقد يختفون فى الغد مثل اختفائه.

ورجال الفكر فى إنجلترا ـ توغلاً منا فى جماعة قومهم؛ إذ هم فى المجتمع طائفة على حدة، مخالفة له تفكيرًا وعملا ـ فيهم جفوة، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب وذلك، أولا، لأنهم لم يُتَح لهم مثل حظنا: فلاتزال الطبقة الحاكمة، منذ قرن ونصف تولينا شرف الخوف منا (خوفًا جد قليل) وتراعى جانبنا، منذ

(١) John Steinbeck كاتب أمريكى معاصر مشهور، ولد عام ١٩٠٢، وقصصه تصور المطالب الاجتماعية، وفى كتابته تظهر الروح المرحة والطرف اللاذعة.

أن هيأ للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأقصين. أما إخواننا فى لندن فليست لهم هذه الذكريات المجيدة، ولذلك لا يخيفون أحدًا، ويعدهم قومهم مسالمين لا يؤذون؛ ثم إن حياة أصحاب النوادى هناك أقل قدرة على التمهيد لتأثيرهم من حياة النوادى عندنا فى تمهيدها لتأثيرنا. فحين يحترم بعضهم بعضًا يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيل، ولكنهم لا يخوضون أبدًا فى حديث الأدب؛ على حين حفلت نوادينا بعقائل كن يمارسن القراءة فنًا من فنون الاستمتاع، وقد ساعدن ـ بما أقمن من حفلات استقبال ـ على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم. ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة، محاولين ـ إيغالا منهم فى غرابة عاداتهم ـ أن يطالبوا بعزلة الكاتب كأنها صادرة عن اختيار حر، فى حين هى مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمعهم. وحتى فى إيطاليا ـ حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أفلست بسبب الفاشية وعلى أثر الهزيمة ـ حال الكاتب جد مختلف عن حاله عندنا: فهو هناك فى ضيق الحاجة، سيئ الأجر، قاطن فى قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومناظر جليلة، بحيث لا يستطيع تدفئتها وحتى تأثيثها، وهو فى جهاد مع لغة الأمراء التى اتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تعدمه طيِّعة فى الاستعمال.

إذن، نحن أكثر كتاب العالم برجوازية، نعيش فى مسكن طيب، ونلبس ملبسًا حسنًا، وربما كان طعامنا أقل جودة، ولكن لهذا دلالته: فالبرجوازى ينفق ـ نسبيًا ـ فى غذائه أقل مما ينفقه العامل، ولكنه ينفق أكثر منه فى الملبس والمسكن؛ على أننا جميعًا مشبعون بثقافة برجوازية، فليس مقبولا أن يشرع المرء فى الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة، وهى شهادة برجوازية، وفى بلاد أخرى يوجد قوم كأنما تخبطهم الشيطان من المس، ذوو عيون حالمة، يضطربون ويتعثرون تحت سلطان فكرة اجتذبتهم من الخلف، لا يستطيعون رؤيتها وجهًا لوجه، وأخيرًا ـ بعد محاولتهم كل شىء ـ يجتهدون فى أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التى استغرقت إرادتهم ليتركوها تجف مع المداد. ولكنا، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب، فكان يبدو طبيعيًا لنا أن الكتب تنبت فى مجتمع مهذب كما تنبت الأشجار فى حديقة؛ ولأننا أحببنا حبًا مفرطًا «راسين» و«فرلين»[1]، قد اكتشفنا فينا موهبة الكتابة فى سن الرابعة

(١) Verlaine (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين، وكان قبل ذلك من جماعة الانحلاليين، ثم البرناسيين. وله أشعار غنائية بالغة الروعة فى رقتها وموسيقاها.

عشرة أثناء الدراسات المسائية أو فى ساحة الليسيه الكبرى. وحتى قبل أن نجد أنفسنا فى مغامرة الكفاح لتأليف كتاب ما ـ ذلك الشبيه بالتنين، جد مسيخ وجد لزج بما بنا من عصارات، وجد خاضع للصدفة ـ كنا قد تغذينا بأدب قد تم صنعه؛ فكنا نفكر فى سذاجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج ـ على أثر الجهد العقلى ـ تامة على الحال التى وجدنا عليها مؤلفات الآخرين، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة، مع ذلك الجلال الذى تضفيه عليها قداسة الأجيال، وبالاختصار: ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن: وعندنا أن مجموعة من الأشعار ـ بعد أن تظهر أولا فى طبعة أنيقة محلاة بالصور ـ تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهى إلى طبعها فى حروف صغيرة فى كتاب ذى غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملوثة بالمداد، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة، وحتى نفس «بريتون»، وهو الذى أراد إشعال النار فى الثقافة، لقى أول دافع أدبى ـ على حين فجأة ـ فى فصل من فصول الدراسة، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر «ملارميه»؛ وبعبارة أوجز: طالما اعتقدنا أن مصير كتابنا الأخير هو فى تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠. وكانت خمس سنين، بعد ظهور أول كتاب لنا، كافية لأن نصافح يدًا بيد كل إخواننا. وقد جمعتنا المركزية جميعًا فى باريس؛ ولو واتى أمريكيًا قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعًا على عجل من أربع وعشرين ساعة، وأن يعرف آراءنا فى هيئة الإغاثة الدولية التابعة للأمم المتحدة، وفى منظمة الأمم المتحدة، وفى الهيئة الدولية للتعاون الثقافى والاجتماعى وفى قضية «ميلر» Miller، وفى القذائف الذرية. وفى أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من «أراجون»[١] إلى «موريـاك»[٢] ومن «فركور» إلى «كوكتو»[٣] مارًا فى أثناء ذلك بأندريه بريتون فى حى «مونمارتر» و«كينو»[٤] فى حى «نوبى» «وبيى» فى «فونتينبلو»، مع ما يلزم من الوقت لتقليب الرأى واستيحاء الضمير، مما هو جزء من واجباتنا المهنية، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب. أو الاحتجاج أو التأييد

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين فى فرنسا، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سرياليًا، ولكنه ترك السريالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعى.

(٢) Mauriac كاتب فرنسى معاصر، ولد عام ١٨٨٥، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات.

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين، ولد عام ١٨٩٢.

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسى معاصر، ولد عام ١٩٠٣.

أو المعارضة فى مثل رجوع «تريست» إلى «تيتو» أو ضم إقليم السار، أو استخدام القذائف الموجهة فى الحرب المقبلة، وبهذا نحرص على طبعنا بطابع العصر؛ ودون حاجة إلى دراجة، تدور الشتيمة من الشتائم فى أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب فى شرحها. ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريبًا فى بعض المقاهى، نستمع مثلا للموسيقى فى قهوة «البليارد» أو فى السفارة البريطانية، فى مجتمعات أدبية صرفة؛ ومن وقت لآخر يخبرنا بعض من أجهدهم العمل منا أنه ذاهب إلى الريف، فنذهب جميعًا لنراه، ونظهر له أنه مصيب فى سفره، وأن باريس لا تكاد تستطاع الكتابة فيها، ونحفه برجاواتنا له، واشتهائنا لما هو فيه: لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز، أو صديقة شابة، أو واجب يتعجل قضاؤه. ويرحل معه صحفيون من محررى جريدة «مساء السبت»، ليصوروا ركن خلوته التى لا يلبث أن يضيق بها، فيعود قائلا: «فى الحق لا يوجد سوى باريس». وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت فى الأقاليم لينتجوا هنا أدبًا إقليميًا. وباريس هى التى اختارها ذوو الكفايات من ممثلى أدب شمال إفريقيا ليعبروا فيها عن تباريح حنينهم إلى الجزائر. وطريقنا مرسوم؛ فقد يبدو فجأة للإيرلندى الذى يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة، ويحزم فى ذلك أمره، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة التى يواجهها شيئًا مروعًا لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه؛ فهى كتلة من رخام أسود عليه أن يكرس وقتًا طويلا لوضعها فيما يريد لها من شكل؛ ولكنا عرفنا منذ المراهقة، خصائص الأدب التقليدية، والقدوات الطيبة فى عظماء السالفين؛ وحتى إذا كان والدنا لم يعب علينا ما رزقناه من موهبة، فقد عرفنا، قبل إنهاء مرحلة الليسيه بأربع سنين، كيف يجيب المرء على إباء أقاربه، ومقاومتهم له؛ وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق، وفى أية سن يتوج عادة بالمجد، وكم من النساء يزوج، وكم من حب يخفق فيه، وما إذا كان من الخير أن يتدخل فى السياسة، ومتى يتدخل: كل ذلك مسطر فى كتب، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق. ومنذ أوائل هذا القرن أقام «رومان رولان» ـ فى قصته: «يوحنا كريستوف»[1] الدليل على احتمال خلق صورة من هذا النوع، حين جمع بين

(١) قصة Jean Christophe من نوع القصص النثرية التى تصف أجيالا متعاقبة فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحاضر، فى عشرة أجزاء، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢. وبطلها موسيقى عبقرى من أصل ألمانى هو يوحنا كريستوف كرافت، حضر فى أوائل شبابه إلى باريس، وجعل من فرنسا وطنه الثانى.

مواقف لمشاهير الموسيقيين. ومع ذلك يمكن ترسم خُطًا أخرى: فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ «رامبو»[1]، أو أن يغريه الرجوع إلى نظام الحياة المألوف فى سن الثلاثين كما فعل «جوته»، أو يلقى بنفسه فى سن الخمسين فى مناظرات عامة كما فعل «زولا»[2] ولك بعد ذلك أن تختار ميتة «نرفال»[3] أو بيرون»[4] أو «شيلى»[5]. وليس القصد طبعًا تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة، ولكن يقصد إلى تبيانها، على نحو ما يفعل الحائك الجاد فى مهنته من الاطلاع على أحدث النماذج السائدة دون أن يخضع لها. وأعرف كثيرًا من بيننا - وليسوا أقلنا مكانة - عنوا على هذا النحو بصبغ حياتهم بصبغة ومسلك رمزيين ومثاليين فى وقت معًا، وذلك كى تسطع عبقريتهم على الأقل فى عاداتهم إذا ظلت موضع شك فى كتبهم. وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة - منذ طفولتنا - مهنة جليلة الشأن، ولكنها بلا مفاجآت، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة، وبعضه الآخر إلى التقادم. وهكذا نحن. هذا إلى أن بيننا ما شئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايلين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا. ولكنا - أولاً - برجوازيون، ليس علينا من عار فى الاعتراف بذلك. ولا يختلف بعضنا عن الآخر إلا فى الطريقة التى يواجه بها كل منا التبعة فى الموقف المشترك.

وإذا أريد حقًا رسم صورة للأدب الفرنسى المعاصر، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال: الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدأوا إنتاجهم الأدبى قبل حرب ١٩١٤. وقد اختتموا وظيفتهم اليوم ومهما تكن من قيمة لكتبهم التى يكتبونها اليوم، فلن تضيف شيئًا يذكر إلى مجدهم الأدبى. ولكنهم مازالوا أحياء، يفكرون ويصدرون حكمهم، ويتحكمون بذواتهم فى تيارات أدبية صغرى يجب أن يحسب

(١) Rinbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية، وله تأثير كذلك فى السريالية، بدأ كتابة الشعر وهو فى سن الخامسة عشرة. وقصيدته الشهيرة: السفينة السكرى، نظمها فى سن السابعة عشرة.

(٢) إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعى فى الأدب. ومن أشهر مقالاته مقالته التى نشرت فى جريدته: الفجر L'Aurore فى ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤، وفيها يدافع عن دريفوس. والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك. وقد تم إنصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب وما تلاه من مناقشات. وسيذكر المؤلف ذلك فيما بعد، وسنعلق على قوله بما يشرح هذه القضية.

(٣) جيرار دى نرفال مات مجنونًا.

(٤) Byron (١٧٧٨ - ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى، مات مقتولا فى اليونان بانضمامه إلى حركة الثوار فيها.

(٥) Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الغنائيين الرومانتيكيين، مات غريقًا فى سن الثلاثين فى ميناء سبيدزيا بإيطاليا.

لها مع ذلك حسابها. وخلاصة ما حققوه ـ فيما يبدو لى ـ أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرجوازى. وعلينا أن نلحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتبهم: «أندريه جيد» و«مورياك» من ذوى الأراضى الزراعية، و«بروست» ذو دخل، و«موروا» من أسرة صناعية. وآخرون منهم أقبلوا على الأدب وهم يمارسون مهنًا حرة: فكان «دوهامل» طبيبًا و«رومان» مدرسًا بالجامعة، و«كلودل» و«جرودو» فى وظائف السلك السياسى. ذلك أن الأدب فى العصر الذى بدءوا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله العيش مالم يصادف نجاحًا غير محدود، فلم يكن له إلا أن يظل عملا إضافيًا، شأنه فى ذلك شأن السياسة فى الجمهورية الثالثة، حتى لو صار ـ فيما بعد ـ الهم الوحيد لمن يمارسه. وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس بيئة المشتغلين بالسياسة: فكان «جوريس»[1] و«بيجى»[2] متخرجين فى مدرسة واحدة، كما كان «بلوم»[3] و«بروست» يكتبان فى مجلات واحدة وكان «باريس»[4] يقود فى جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتخابية. وتبع هذا أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يعد نفسه مستهلكًا محضًا. فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات، أو هو ـ بعد ـ موظف عليه واجبات الدولة؛ وفى عبارة أوجز: هو فى جزء كبير منه مندمج فى الطبقة البرجوازية، فسلوكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع، وهو داخل فى الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب ومراسم الاحتفاء السائدة. ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول فيما يبررها: وأقل ما تدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال، التناقض الذى سبق أن أوضحناه بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق فى داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عامًا بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمجانية الفن المطلقة، ولكنه فى الوقت نفسه مرتبط بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل: فهو منتج وهدام معًا. وهو موزع بين العقلية الجادة ـ التى عليه أن يلحظها فى مدن كوفرفيل Cuverville وفرونتيناك

---

(١) Jaurés (١٨٥٩ ـ ١٩١٤) متخرج فى المعلمين العليا بباريس، وحاصل على الأجريجاسيون فى الفلسفة، وكان صحفيًا ورجلا من رجال السياسة، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت فى بدئها اشتراكية. وإلى نفوذه السياسى أشار جول رومان فى قصته: الرجال ذوو الإرادة الخيرة، كما أشار إلى ذلك أيضًا «روجيه مارتن دوجار» فى قصته: Les Thibault.

(٢) Peguy (١٨٧٣ ـ ١٩١٤) شاعر وباحث وناقد فرنسى.

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ ـ ١٩٥٠) سياسى اشتراكى وناقد صحفى.

(٤) Maurice Barrés (١٨٦٢ ـ ١٩٢٣) صحفى ومن رجال السياسة وكتاب القصة.

Frontenac والبوف Elbeuf، وعندما يمثل فرنسا فى البيت الأبيض - وبين العقلية الجدلة الحفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء، ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التى هو منها فى حين لا ملاذ له دونها. ولكن سينقذه التغير الذى حدث فى الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق: إذ لم تظل هى الطبقة الشرسة الصاعدة التى لا هم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات؛ لأن أولا محدثى النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا فى ثراء، فتعلموا فن الإنفاق، وبدون أن يختفى عندهم - ألبتة - المذهب النفعى - توارى فى الظلام، وقد خلق حكم البرجوازية - فى مائة عام متتابعة - بعض التقاليد فوجدت مملكة شعرية عميقة الجذور عند النشء البرجوازى فى البيوت الكبيرة فى الأقاليم، وفى القصور المشتراة من مفلسى النبلاء، فقلما كان يلجأ «ذوو الأملاك» المنعمون إلى التفكير التحليلى، وكان مطلبهم فى التفكير التركيبى هو إرساء أسس حقهم فى الحكم، فاستقرت بذلك صلة تركيبية - أى شعرية - بين المالك والشىء المملوك. وقد شرحها «باريس» بأن البرجوازى يكون وحدة مع ما يملك، فإذا ظل فى إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رخوة الوديان الصغيرة فى مقامه، ورعشة أشجار الحور الفضية، وخصوبة الأرض الكامنة البطيئة، وحدة السماء السمراء السريعة النزقة. وقد أشبه عالمه فى باطنه كما أشبهه فى ظاهره، فصارت نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدنية وسراديب تنساب فيها غلالات بترولية. ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسومًا لكل كاتب من الكتاب الذين انضموا إلى النظام الجمهورى بعد أن كانوا ملكيين. فلكى ينقذ الكاتب نفسه، فقد عمل على إنقاذ البرجوازية فى جذورها العميقة. حقًا لن يخدم بذلك مذاهب الفكر النفعية، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقدًا قاسيًا. ولكنه سيكشف - فى المناطق الطيبة المحافظة من النفس البرجوازية - كل ما هو فى حاجة إليه من نزعة روحانية غير نفعية، ليمارس فنه فى راحة من الضمير. وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطيته الرمزية التى كسبها فى القرن التاسع عشر، حاول أن يبسطها على الطبقة البرجوازية كلها. فى نحو عام ١٨٥٠ عرض كاتب أمريكى من قصة من قصصه ربان سفينة بخارية عجوزًا فى نهر المسيسبى، قد حاول لحظة أن يسائل نفسه عن طوايا النفوس العميقة فى المسافرين من حوله، ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلا هذه العبارة أو ما يقرب منها: «لا يجمل بالإنسان أن

يوغل فى التعمق فى ذات نفسه». وكان هذا رد الفعل لدى الأجيال الأولى البرجوازية. وفى فرنسا حوالى عام ١٩٠٠ طرحت مشاغل الآلات الصناعية جانبًا. مفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهى فى القلوب لأنهم سيسبرون غورها فى شىء من التعمق. فيتحدق «إستونييه»[1] عن ألوان الحياة النفسية الخلفية، فموظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام لهم أعيادهم الخلوية فى الليل، وبواطنهم حافلة بعواطف جارفة تشبه الحرائق الرائعة المظهر؛ وفى أدب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين، تعلمنا أن فى دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم، وعرفنا سر أدب الكتاب الذين ترسموا آثار بودلير فى سخطه. وإلا فخبرنى لماذا ينفق امرؤ وقته وماله فى جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صداقة الناس وحب النساء والولوع بالحكم؟ وأى شىء أدل على الزهد فى الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية؟ ولن يستطيع كل أن يكون ليوناردو دى فنتشى Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلو Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير النفعية الملصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات نفسه.

وآخرون يتبينون فى الحب البرجوازى صيحة يائسة صاعدة إلى الله: وأى شىء أكثر استهتارًا وأشد إيلامًا من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء فى فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع الملذات والشك فيها؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك: إذ يكتشفون قليلا من جنون إلهى، لا فى مواطن ضعف البرجوازى، ولكن فى فضائله نفسها. فهم يشرحون لنا أن فى حياة ربة أسرة الحق فاقدة الأمل نوعًا من العناد الذى يبلغ فى الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السريالى رشدًا وصوابًا. وذات يوم قال لى فتى من المؤلفين ـ الذين تأثروا بأساتذة المذهب السريالى وليس من جيلهم؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لى أن أحكم عليه فى ذلك على حسب سلوكه ـ : «أى حدث أوغل فى الجنون من الوفاء الزوجى؟ أليس فيه تحدٍّ للشيطان، بل لله نفسه؟ أخبرنى بنوع من التجديف أكثر جنونًا وأجل مظهرًا». والمكيدة فى مثل هذا القول ظاهرة للعيان: فالقصد هزيمة كبار الهدامين فى عقر

---

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ ـ ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسى يشوب كتابته حزن وطابع كاثوليكى، ويصف الجانب الروحى والعاطفى الأليم، حتى فى الجريمة نفسها أحيانًا. ومن قصصه: «الأشياء ترى» (١٩١٣) و«نداء الطريق» (١٩٢١) و«الصمت فى الريف» (١٩٢٥).

دارهم. فأنت تذكر لى «دون جوان» وأعارضك بشخصية «أرجون»[1]، إذ إن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد استهتارًا، وأدعى إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة؛ وأنت تثير «رامبو»، وأثير لك «كريزال»، وهناك من الغرور والشيطنة فى القول بأن الكرسى الذى أراه هو كرسى أكثر مما فى إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة. وليس من شك فى أن الكرسى الذى يعرض لإدراكنا ليس إلا أمرًا محتملاً، ولتوكيد أنه كرسى يجب أن نثب وثبة فى اللامتناهى، لنفترض ما لا نهاية له من الامتثالات المتوافقة. وأشك كذلك فى أن الزواج المبنى على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء، وتبدأ السفسطة فى الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما، يقاوم بها المرء الزمن كى يضمن الطمأنينة لنفسه، بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصراع يأسًا. ومهما يكن من شىء، فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم، فتوجهوا إلى جيل جديد، وشرحوا له وأن هناك تعادلا دقيقًا بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم، ودللوا على أن النظام عيد دائم، وأن الفوضى أقسى أنواع الحياة الرتيبة مضايقة؛ واكتشفوا المعانى الشعرية فى شئون الحياة اليومية، وجلوا الفضيلة فى صورة جذابة ومقلقة أيضًا، ورسموا صورة تقريبية للملحمة البرجوازية فى قصص طويلة حافلة بابتسامات خفية مروعة. وكان هذا هو كل ما تطلبه منهم قراؤهم. عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة، والفضيلة بباعث من خور العزيمة، والوفاء عن عادة، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق جرأته من يتخذون فتنة النساء مهنة، أو قطاع الطرق. فى حوالى عام ١٩٢٤، تعرفت بشاب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين. وقد صبا حتى الجنون عندما كان لائقًا به أن يكونه، وارتوى من أشعار الخمارات حين كانت تقليدًا سائدًا، وتباهى فى تبجح بأن له خليلة؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة فى حذق، واتبع طريق الجادة. ثم تزوج فتاة وارثة، وكان لا يخونها، وإذا حدث ذلك فإنما يكون على سفر خفية، وبالاختصار: كان أوفى الأزواج. وفى بدء زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه فى حياته: فقد كتب لى يومًا فيما كتب: «على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحدًا». فى هذه الجملة البسيطة عمق كبير، ويشعر القارئ أنى أنظر إلى هذه الجملة

(١) Orgon شخصية أدبية صورها موليير فى ملهاته التى عنوانها: «تارتوف» وأرجون هو رب الأسرة الساذج، يخدعه هذا الدجال «تارتوف» الذى يظهر فى مظهر العابد. والملهاة مشهورة.

ـظرى إلى أرذل إسفاف، ولكنها ـ فيما أعتقد ـ إيجاز حسن للأخلاق التى باعها هؤلاء المؤلفون فى الصفقة بينهم وبين جمهورهم. وقد زكوا بذلك أنفسهم. «على المرء أن يفعل الناس» أى يبيع الملاءات المصنوعة فى مدينة إلبوف أو خمور بوردو على حسب قواعد العرف، ويتزوج امرأة ثرية، ويصل أقاربه وأقارب زوجه وأصدقاءهم؛ «على ألا يشبه أحدًا» أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هى هدم وتبجيل معًا. وإنى لأسمى مجموع هذه الكتب: «أدب التنصل». وسرعان ما قضى هذا الأدب الكتاب المأجورين وحل محله. فمنذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق. والعجيب فى أدب «فورنييه»[1] هو تنصله: ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البرجوازية؛ وكان القصد فى كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقرب قليلا قليلا من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضًا، حيث تتجمع الأحلام وتذوب، لتتحول إلى توقان اليائس لما هو محال، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتذالا فى حياة الإنسان بمثابة رموز، وحيث تفترس الأشياء الخالية الأمور الواقعية، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية.

وقد دهش الناس من أن «أرلان»[2] كان مؤلف قصتىَ: «أراض غريبة» و«النظام»؛ ولكنهم على خطأ فى دهشتهم: فما يتراءى من سخط نبيل كل النبل عند أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء فى نظام مستتب كل الاستتاب؛ فلم يكن قصده التمرد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية، بل كان قصده أن يتجاوزها فى لطف عن طريق حنين واله لا يستطاع إرواؤه، لأنه فى الحقيقة حنين إلى شىء غير موجود. وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوزهاالمرء فى فلسفته المتعالية، وبذا يلقى تبريرًا واستقرارًا وإحكامًا، فمن المؤكد أن الجدل فى النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح. والأمر عندى على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريه جيد» الذى صار فيما بعد تبلبلا واضطرابًا وفيما يخص خطيئة «موررياك»، وهى المكان الخالى من رحمة الله، فالقصد فى كليهما هو «وضع الحياة اليومية بين قوسين»، ليحياها المرء فى تفاصيلها دون أن

(١) وقد تحدث عنه المؤلف فى الكتاب مرات كثيرة.

(٢) Marcel Arlan كاتب فرنسى معاصر، ولد عام ١٨٩٩ ـ لم يتجاهل هذا الكاتب مسائل العصر كل التجاهل، فله دراسات فى «داء العصر الجديد»، ولكنه فى أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التى تمس بواطن النفوس عامة، ويعتمد فيها على التحليل النفسى، وله قصة «أراض غريبة» (١٩٢٣) و«النظام» (١٩٢٩).

يدنس فيها يديه، والقصد دائمًا إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته، وأن الحب في ذاته خير من الحب المألوف، وأن البرجوازي في نفسه خير من البرجوازي المعروف، نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب. فعند «أندريه جيد» و«كلودل» و«بروست» تتمثل التجربة الإنسانية في ألف طريق من طرقها. ولكنها لم ترد رسم صورة لعصر ما، وإنما قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢].

والجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨. وهذا طبعًا تقسيم إجمالي، إذ ينبغي أن ندرج فيه «كوكتو» الذي بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى، في حين تربط «مرسيل أرلان» علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل، على أن كتابه الأول ليس سابقًا على الهدنة فيما أعلم. وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحمق الجلي في حرب أمضينا ثلاثين سنة في تعرف أسبابها الحقيقية. ولن أتوسع في شرح هذه الفترة التي سماها بحق «تيبوديه»[١] فترة «التحرر من الضغط»، وكانت مثل سهام الألعاب النارية (الصواريخ)؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت، حتى ليبدو أننا نعرف كل شيء عنها. ولكن الذي علينا أن نلحظه أن أزهى سهامها النارية - وهو السيريالية - قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين. فقد أراد هؤلاء الفتيان المعربدون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثقفوا؛ وظل عدوهم الرئيسي هو نموذج البرجوازي الجلف الولوع بالأدب على نحو ما صوره «هاين»[٢] ونموذج البرجوازي البطين المتبذل كما صوره «هنري مونييه»[٣]، ثم البرجوازي الفاشل كما صوره «فلوبير»، وبالاختصار: كان عدوهم الأول آباءهم. ولكن ضروب الظلم في السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسي فبينما اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب البرجوازية النفعي بطريق الاستهلاك، كانوا هم أعمق في منحاهم، فسروا بين البحث النفعي والمشروعات الإنسانية الصادرة

(١) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب المحدثين، وكان مدرس الأدب الفرنسي في جامعة جنيف، ويشير المؤلف إلى ما في كتابه: «تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه». وتيبوديه يسمي الفترة التي يتحدث عنها المؤلف فترة: décompression، أي ارتفاع الضغط الذي كان يرزح الناس تحت أعبائه، وهذه الكلمة الفرنسية تبعث في الذهن خيال السمك الذي يسكن قاع البحار مثلا، ثم يجد نفسه فجأة في الهواء، ولم يعد يعاني الضغط الذي تعوده، فلا يمكن أن يظل على توازنه الحيوي.

(٢) هاين (١٧٩٧ - ١٨٥٦) الشاعر الألماني الذي كان يكتب بالفرنسية والألمانية، ومات في باريس.

(٣) هنري مونييه (١٧٩٩ - ١٨٧٧) كاتب وممثل، خلق في أدبه النموذج الذي سماه: «مسيوجوزين برودوم»، وظل ينمي هذا النموذج في أكثر ما كتبه. وفيه تتمثل شخصية البرجوازي الذي لا هم له إلا معدته ويريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآراءه السطحية بمنظره البدين وصوته الغليظ.

عن الحياة الإرادية الواعية وبما أن الشعور برجوازي، والذات برجوازي؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها، أولا على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول «باسكال» فالقصد الأول هو هدم الفروق التى جرى بها العرف بين حياة الشعور واللاشعور، وبين الحلم واليقظة. ومعنى هذا تلاشى الذاتية. وإنما تتحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا فى اللحظة التى تصدر فيها، وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا، وأن من المحتمل أن ينتظم العالم الخارجى على حسبها وكان السيريالى حاقدًا على هذا التوكيد المتواضع الذى أسس عليه الرواقيون خلقهم، وإنما بغض إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود، ثم لما يكله إلينا من تبعات. وكل الوسائل عند السيريالى طيبة مادام يجد فيها هربًا من وعيه بنفسه يؤدى إلى هربه من الشعور بموقفه فى العالم. وهو يختار التحليل النفسى، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزوا بغدد طفيلية متضخمة منشؤها فى مكان آخر غير الذات؛ ويرفض «الفكرة البرجوازية» فى العمل، لأن العمل يتضمن أنواعًا من العيان، وافتراضات، ومشروعات، فهو يتضمن، إذن، لجوءًا دائمًا إلى الشعور بالذات. والكتابة الآلية من دون تدخل الإرادة هى ـ قبل كل شىء ـ هدم للذاتية: فحين نشرع فيها نحس بتقلصات عضلية، وتنفذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا، ثم إننا نجهل مصدرها، فليس لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها فى عالم الأشياء، وحينذاك علينا أن ندركها بعيون الغرباء: وليس قصد السيرياليين ـ كما أكثر بعض الناس فى ترداده ـ هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور، بل إبراز الأشياء فى صورة خداعة متأرجحة فى صميم عالم موضوعى؛ ولكن الخطوة الثانية للسيرياليين هى هدم الموضوعية، فالقصد هو إسلام العالم إلى الانفجار. وبما أن المواد المتفجرة لا تكفى فى إحداث هذا الانفجار، وبما أن الهدم حق الهدم لجميع الموجودات أمر محال، لأنه لا يعدو أن ينقل هذه الموجودات من حال واقعية إلى حال أخرى واقعية، لذلك بذل السيرياليون وسعهم فى انتقاص الأشياء الخاصة، أى إبطال بنية الموضوعية نفسها فى هذه الأشياء المشاهدة بحقائقها الموضوعية. وواضح أن هذه عملية لا يمكن ممارستها فى موجودات حقيقية قد سلم لها سلفًا بجوهرها غير القابل للتغير. وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها. وتزودنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزيفة

التى نحتها واحد منهم هو «دى شان» Du Champs فى الحقيقة من الرخام. فهى تفجأ بظهورها فى وزن غير منتظر. ولابد أن من كان يرزنها من زائريه كانت تعتريه فورًا إشراقة نفسية قوية يشعر فيها أن الجوهر الموضوعى للسكر يهدم نفسه بنفسه. وكان لابد لهم من تزويد المرء بهذا النوع من الغرر فيما يخص الموجودات، من مثل الاضطراب وهذا الخطأ فى تقدير الوزن وما تسببه - على سبيل المثل - هذه الحيل الخادعة من ذوبان الملعقة فجأة فى طبق الشاى، ومن صعود السكر وطفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التى اخترعها دى شان). وبهذا الإدراك الذهنى يأمل السيرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل؛ ففى المذهب السيريالى ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضعية الخيالية التى تشبه بالوعات يغوص فيها العالم كله. وما طريقة «دالى»[1] الجنونية فى النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له.

وأخيرًا تتمثل تلك الطريقة أيضًا فى جهد غايته «المساعدة على تهوين ما لعالم الحقيقة من شأن». وقد حاول الأدب السيريالى جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير، فيهدمها بمداخلة الكلمات بعضها فى بعض، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر، وتشكك الساعة اللينة الملمس فى ماهيتها، وتنهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها، ويلذ له أن يضع صور العالم الخارجية نفسها «بين قوسين» و«أن يخضعها لخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا». ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستسرة. هذا؛ ولا يؤدى كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشىء من الأشياء؛ بل الأمر على النقيض من ذلك: فبالمحو الرمزى للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية، وبالمحو الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها، وبالمحو الرمزى للغة فى القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب، بواسطة ذلك كله تابع السيرياليون مشروعًا طريفًا، هو تحقيق العدم بالإفراط فى الإضافة إلى الوجود. وكانت وسيلتهم إلى الهدم هى دائمًا الخلق، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل، وبإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السيريالية، فكل منها يمكن أن يعد اختراعًا - وحشيًا

(١) Salvador Dali من السيراليين، يعتمد باللاشعور والرموز اللاشعورية فى إثارة الصور، ولا مجال هنا للتفصيل فى ذلك.
انظر: N. Nadeau: Documents Surréalistes, P. 248 et 250.

خطيرًا ـ لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول أو لجملة لم يسمع أحد بها؛ ويصير بذلك عونًا إراديًا على نشر الثقافة. وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإفناء ما هو حقيقى والفناء معه، فإن العدم يتراءى على سطحه براقًا متقلب اللون، وليس هذا العدم سوى ذبذبة بريق لا نهائية لمجموعة من المتناقضات. وقصد السيرياليين ـ القائم على أنقاض الذاتية، والذى لا يمكن أن يتراءى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل فى نفسها قوة هدم نفسها ـ يبدو كذلك براقًا متقلب اللون متذبذبًا متمثلا فى محو الأشياء محوًا مصورًا متبادلا. وليس هو السلبية كما هى عند هيجل، ولا تجسيدًا للسلب وتشخيصًا له، كما أنه ليس هو العدم، على الرغم من أنه قريب منه، بل الأولى أن نسميه المستحيل، أو النقطة الوهمية التى يختلط عندها الحلم واليقظة، والواقعى والخيالى، والموضوعى والذاتى. وهو اختلاط، وليس بنتائج تركيبية، لأن النتائج التركيبية تظهر فى صورة وجود أكيد مسيطر مستول على ما يتخلله من متناقضات. ولا تتمنى السيريالية ظهور هذا التجديد الذى عليها أن تجادل فيه أيضًا، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر المرهق الذى يثيره البحث فى إدراك ما لا يمكن تحقيقه. وقد كان «رامبو» يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة[1]، ولكن السيريالى يريد أن يكون دائمًا على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال: فإذا التقى بهما مصادفة سئم منهما، أو انتابه الخوف، أو خف لينام مقفلا مصاريع حجرة نومه. وموجز القول: يرسم السيريالى كثيرًا ويسود كثيرًا من الورق، ولكنه لا يهدم أبدًا شيئًا حقيقيًا. على أن «بريتون» قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥: «ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيريالية هى إحداث تغيير ما فى نظام الأشياء الطبيعى والظاهرى بقدر ما هى خلق حركة فى العقول». فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية، شبيه بما سموه دائمًا الانقلاب الفلسفى. وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصاة من رماله أو ريشة من ريش طيوره، وكل ما يتعرض له أنه «وضع بين قوسين». ولم يلحظ امرؤ ـ بعد ـ حق الملاحظة أن الإنتاج السيريالى من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملى للعقبات المنطقية الكأداء التى برر بها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة. وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد

(١) صورة رمزية ظاهرها تهويش فكرى، وغايتها الإيحاء، انظر كتابى: «النقد الأدبى الحديث» وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبينا معناه.

Carnéade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول فى تحزب أحمق، فعاشا كما يعيش الناس، وهكذا كان السيرياليون: فبعد هدم العالم فى أدبهم ـ وبقائه مع ذلك مصونًا بأعجوبة من طريق هذا الهدم ـ استطاعوا، دون خجل، أن يجنحوا إلى حب العالم حبًا فسيح الجوانب، أى حب هذا العالم، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالمحال والعدم، وهذا هو ما يسمى بالأعجوبة السيريالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق فى وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين، إذ كانوا يهدمون هذه الحياة البرجوازية فى أدبهم ثم يحتفظون بها فى جميع ألوانها. أليست هذه الأعجوبة السيريالية هى التى نجدها متأصلة فى قصة «مولن الكبير»!

فالعاطفة هنا صادقة، وكذلك بعض الطبقة البرجوازية والضيق بها، غير أن الموقف لم يتغير: إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو بتحطيم رمزى، ويجب التطهر من الدنس المتأصل دون التنازل عن الفوائد التى تجنى من الوضع الأصلى.

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعش النسر. وكان السيرياليون أشد طمعًا من آبائهم، فهم يعتمدون على الهدم المادى والميتافيزيقى الذى به يتوسلون إلى تخويل أنفسهم مكانة أسمى ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية. فلم يعد الغرض هو الهرب من نطاق الطبقة البرجوازية وحدها، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية. ولم يكن الشىء الذى يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة؛ بل العالم. وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شرًا، مجمعين على هجر كل شىء من دراسات ومهن، ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلى الطبقة البرجوازية، بل طمعوا فى أن يكونوا طفيلى النوع الإنسانى. ومهما يكن ميتافيزيقيًا ذلك الطابع الذى تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية، فمن الواضح ان ذلك التغير الطبقى قد تم لهم من جهته العليا، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم تحريمًا قاطعًا البحث عن جمهور بين طبقة العمال. كتب مرة بريتون: «تحدث ماركس عن تغيير شكل العالم، وتحدث رامبو عن تغيير الحياة: والأمران لدينا سواء، ولا فرق بينهما». ويحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازى؛ لأن الغرض معرفة أى من التغييرين يسبق الآخر. فلاشك لدى المكافح الماركسى أن بالانقلاب الاجتماعى وحده يمكن أن تنتج

تغيرات أساسية فى العواطف والأفكار. فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثورى وفى تواز معه، فهو مدان سلفًا، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكرى على حين هو رهن القيود، على الأقل عند بعض الناس، وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة. وهى نفس الخيانة التى لام من أجلها الثوريون فى كل عصر «إبيكتيت»[1] وبالأمس أيضًا لام «بولتيزر»[2] من أجلها «برجسون»، وإذا دافع امرؤ بأن «بريتون» أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباط بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية، فإنى أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه:
«كل شىء يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة التفكير حيث الحياة والموت، والحقيقى والوهمى، والماضى والمستقبل، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن، والعالى والسافل، تدرك على أنها أشياء زال ما بينها من تضاد... وعبثًا ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيريالى غير الأمل فى تحديد هذه النقطة». أليس هذا إيذانًا بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازى ؟ لأن طبقة العمال التى تخوض الكفاح - لتنتهى نهاية طيبة فى مشروعاتها - محتاجة فى كل لحظة إلى تمييز الماضى من الحاضر والحقيقى من الوهمى والحياة من الموت، وليس من الصدفة أن «بريتون» ذكر هذه الأشياء المتضادة إذ هى أصناف من العمل، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شىء آخر، وحين رفضت السيريالية كل ما هو نافع لتتوصل إلى رفض كل مشروع، وإلى رفض الحياة الشعورية، أرست - بذلك - الهدف الأدبى القديم من الكتابة بلا مقابل، توسلاً إلى رفض العمل بهدمها لكل أنواعه، فهناك تأمل سلبى سيريالى يصاحبه دائمًا العنف، وهذان هما المظهران المتكاملان لوضع واحد. وبما أن السيريالى قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات، فقد أحصر نشاطه فى منطقة الدوافع المباشرة، وهنا نجد صورة للأخلاق التى دعا إليها «جيد» مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استغلالاً لا طائل وراءه، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة، وهذا ما لا ندهش له؛ لأن خلق الفناء الذى يتمثل فى التأمل السلبى موجود فى كل حالة طفيلية، والزمن الحاضر هو ما تستدعيه حركة الاستهلاك.

---

(١) Epictéte فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان عبدًا وحرره نيرون، وكان سيده يعامله بقسوة، ويحكى أنه أخذ مرة يلوى ساقه فقال له فى هدوء: إنك ستبترها. وحين تحقق ذلك قال فى هدوء أيضًا لسيده: ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟

(٢) كاتب فرنسى حديث، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية.

وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيريالى بأنه مذهب ثورى، ويمد يده إلى الحزب الشيوعى. وهذه هى أول مرة ـ منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش فرنسا[1] ـ تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة، والأسباب واضحة إذ إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شبانًا، يريدون ـ على الأخص ـ القضاء على أسرتهم، وعلى عمهم القائد، وابن عمهم القس، كما يرى «بودلير» فى ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أوبيك[2] Aupick؛ وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء، ولذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها، من الحسد والخوف؛ ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات: من الحرب التى كانوا حديثى عهد بها، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية، والضرائب، وغرفة إدارة الحرب الزرقاء فى ثيابها السماوية، وحشو الرءوس بالدعايات؛ وكانوا جميعًا ضد رجال الدين، لا يزيدون فى ذلك ولا ينقصون عن الأديب «كومب»[3]، ولا عن الحزب الراديكالى قبل الحرب؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش، وجدير أن تخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكًا تجريديًا من شأنه إنكار الحزب الراديكالى، ويجر ذلك ـ من باب أولى ـ إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادى خاص. وبما أن الشباب هو عهد الميتافيزيقية فى أبلغ صورها ـ كما شرح ذلك حق الشرح «أوجست كونت»[4] ـ لذا كان جليًا أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقى التجريدى للدلالة على ثورتهم؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفًا يمس نظام العالم فى شىء. حقًا قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا فى جلب العار لهم. وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية «كلو كلوكس كلان»[5]، متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادى. وبالاختصار: يريدون أن يكونوا

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠.

(٢) هو زوج أم بودلير بعد موت أبيه، وكانت لديه منه عقدة أثرت فى أدبه، وشرحها سارتر فى كتابه الذى عنوانه: «بودلير».

(٣) Emile Combes (١٨٣٥ ـ ١٩٢١) وكان رئيسًا لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ وكان بطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة.

(٤) Auguste Conte (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) فيلسوف فرنسى، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية. وكان لفلسفته تأثير كبير فى الفكر الفرنسى والنقد الأدبى ونشوء بعض مذاهب أدبية. انظر كتابنا: «النقد الأدبى الحديث» و«الأدب المقارن».

(٥) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت فى شمال أمريكا عام ١٨٦٦.

كهنة مجتمع مثالى سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف[٤]. وهكذا امتدحوا انتحار «فاشيه» و«ريجو»[١] بأنه عمل نموذجي، وعدوا المذبحة التى لا مبرر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سيريالى، ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصفر. ولا يدركون التناقض الكبير الذى به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشعرى الذى يدعون إليه. وفى الحق كلما كان الهدم موجهًا إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم، ولكن السيريالى يقف عند هذه الوسيلة ويجعل منها غاية مطلقة، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك. وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذى يحلم به، فإنه لا يضر أحدًا، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلى. فهو أمر مطلق فى خارج نطاق التاريخ، وهو خيال شعرى يشمل - فى نطاق ما تجب إزالته من حقائق - الغاية التى تبرر - فى نظر الأسيويين والثوريين - وسائل العنف التى يضطرون إلى اللجوء إليه.

والحزب الشيوعى من جانبه مطارد من البوليس البرجوازى، وأقل كثيرًا فى العدد من الحزب الاشتراكى الفرنسى، ولا أمل له فى تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل، ثم هو حديث العهد بالحياة، وعلى غير ثقة من وسائله، بل لايزال منها فى دورته السلبية. وقصده كسب الجماهير، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين، وفصل العناصر التى يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التى تطارده ليضمها إليه، وسلاحه الفكرى هو النقد. إذن لم يكن غريبًا منه أن يرى فى السريالى حليفًا موقوتًا هو على استعداد لتركه حينما لا تكون له حاجة به؛ لأن السلبية - وهى لب السريالية - ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعى. فهذا الحزب لا يمكن أن يعتد، ولو لحظة واحدة بالكتابة الآلية، ولا بالتنويم ولا بالصدفة[٢]

---

(١) Rigaud (١٦٥٩ - ١٧٤٣) رسام فرنسى. ويعد السيرياليون الأدب تجربة تتجاوز الحلية اللفظية أو التعبير العاطفى إلى غاية أكبر فى صراع الشخص مع نفسه صراعًا قد ينتهى بالانتحار. ثم يضربون المثل بانتحار «فاشيه» و«ريجو» كما يقول المؤلف.

(٢) Le hasard objectif هو عند السرياليين مجموع الظواهر التى تكشف عن تداخل عنصر العجائب فى شئون الحياة اليومية. وعن طريقها يبدو أن الإنسان يمشى فى وضح النهار وسط شبكة من هذه العجائب التى باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم فى حياته الباطنة نحو النقطة العليا. وهى عندهم النقطة التى تمحى فيها الأضداد. فمثلا كان «بريتون» ولوعًا بالسير فى الطرقات المعلقة على جباه الجبال العالية، ليتأمل فى نفسه تولد شعور يختلط فيه مبدأ المتعة بمبدأ الواقع الحقيقى، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية، والتراث الخاص ببواطن النفوس والسحر بالقضايا الثورية فى العالم الحديث. ولم يكن يهمه أن يناقش نظريًا مثل هذه المقابلات بقدر ما كان يهمه على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنسانى فى الواقع، وتأويلها، حيث يتحقق التلاقى الغريب بين الذاتى والموضوعى، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية. وفى قصته: نادجا Nadja مواضع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذى سماه السرياليون الصدفة الموضوعية على نحو ما أوجزنا.

الموضوعية، إلا بقدر ما تستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحلل الطبقة البرجوازية. وظاهر، إذن، أن هذا النوع من الاتفاق فى المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة، كما كان هذا شأن المؤلفين فى القرن الثامن عشر. ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحيًا. وهناك ـ بعد مصدر عميق لما بينهما من خلف، ينحصر فى السريالية لا تهتم إلا قليلا بدكتاتورية العمال، وترى فى الثورة ـ بوصفها قسوة محضة ـ الغاية المطلقة، على حين تحصر الشيوعية غايتها فى تقلد الحكم، وتبرر بهذه الغاية ما تريق من دم. ثم إن العلاقة بين السريالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة، وقوة الكاتب منحصرة فى تأثيره المباشر فى الجمهور، وفيما يثير بكتابته من أنواع الغضب والحماسة والتأمل. وقد ظل «ديدرو» و«روسو» و«فولتير» فى علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية، لأنها كانت تقرأ ما يكتبون، ولكن ليس للسريالية أى قارئ فى طبقة العمال، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب، أو بالأحرى: بذوى الفكر فيه، أما جمهورهم ففى طبقة أخرى هى الطبقة البرجوازية، وهذا ما لا يجهله الحزب الشيوعى الذى لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب فى البيئات الحاكمة. وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئًا من سلوكهم، ولا تكسب لهم قارئًا واحدًا، ولا نجد أى صدى لدى العمال، ويظلون طفيلى الطبقة التى يسبونها، وبذا يظلون فى تمردهم على هامش الثورة. وقد انتهى «بريتون» نفسه إلى الاعتراف بذلك، مؤكدًا لنفسه الاستقلال النظرى فى الكتابة إذ كتب إلى «نافيل»[1]، يقول: «لا يوجد بيننا من لا يتمنى انتقال الحكم من أيدى الطبقة البرجوازية إلى أيدى طبقة العمال. وفى انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك. ويكون هذا طبعًا دون رقابة خارجية، حتى الرقابة الماركسية فالمسألتان متميزتان فى جوهرهما».

وقد وضح هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية، ومعها الحزب الشيوعى الفرنسى، إلى دور التنظيم الإيجابى، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السريالية، لبقائها سلبية فى جوهرها. وعندئذ اقترب «بريتون» من جماعة «تروتزكى»، وإنما كان هؤلاء قلة مطاردين لايزالون ـ بعد ـ فى المرحلة السلبية فى النقد. ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السرياليين أداة تفريق وتحلل. ويوجد خطاب من «تروتزكى» إلى «بريتون» لا يدع مجالا للشك فى هذا الشأن.

(١) Pierre Naville من موجهى الثورة السريالية.

ولو أن المؤتمر الرابع الدولى للشيوعية كان قد استطاع أن ينتقل هو أيضًا إلى الدور الإيجابى لكان من الممكن أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السرياليين.

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازى للتقرب من طبقة العمال مشروعًا وهميًا وتجريديًا، لأنه لا يبحث عن جمهور، بل عن حليف، ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية، باق فى حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية؛ ولهذا ظل محصورًا فى حدود نوع من الكهانة. فالاتفاق المبدئى بين السريالية والحزب الشيوعى ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر؛ إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية. والواقع أن سلبية الحزب الشيوعى موقوتة، فهى لحظة تاريخية ضرورية فى مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعى، فى حين تظل السلبية السريالية ـ على الرغم من كل ما يقال عنها ـ قائمة خارج حدود التاريخ؛ فى الحاضر والأبدية معًا؛ فهى الغاية المطلقة للحياة والفن. وفى موضع ما، أكد «بريتون» الوحدة، أو على الأقل التوازى، بين المفكرين فى كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال فى كفاحهم ضد الرأسمالية. ومعنى هذا إثبات «الرسالة المقدسة» لطبقة العمال، وهذه الطبقة فى إدراك «بريتون» بمثابة كتيبة من الملائكة وظيفتها التدمير، فى حين يدافع عنها الحزب الشيوعى؛ لأنها سد ضد كل اقتراب سريالى. وليست هى فى الحقيقة ـ فيما يخص الكاتب ـ إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التى تحتل مكان العقيدة. ودورها فى تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذى لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد. وتنحصر أصالة الحركة السريالية فى محاولتها احتكار كل شىء فى وقت واحد: والرقى إلى طبقة أعلى، والنزعة الطفيلية، والأرستقراطية، وميتافيزيقية الاستهلاك، والتحالف مع القوى الثورية. وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها. ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير قبل ذلك بخمسين عامًا: ففى ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازى وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها. وقد يَسَّرَ عامل جديد ـ وإن كان قصير الأجل ـ القيام بعقد موقوت بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة، وذلك العامل هو «الحزب»؛ لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال.

وأريد أن أقرر حقًا أن السريالية ليست إلا نتاجًا من نتاجات ما بعد الحرب، مع

ما لها من طابع غامض كمعبد أدبى، أو مدرسة روحية، أو مذهب كنسى، أو جماعة سرية[٥]. وعلينا - بعد - أن نتحدث عن «موران»[١]، و«دريولا روشيل»[٢]، وعن كثير غيرهما، ولكن إذا بدت كتب «بريتون» و«بيريه»[٣] و«دينو»[٤] أكثر تمثيلا للسريالية، فإن الكتب الأخرى تحتوى - ضمنًا - على نفس صفاتها، فموران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذى يلغى التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر، على حسب طريقة متشككى العصور القديمة، وعلى حسب طريقة «مونتينى»[٥]، ثم يرمى بها فى السلة كأنها سرطان البحر (الكابوريا). وبتركها دون شرح، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها. وغرضه الوصول إلى نقطة فى سلم الألحان السريالية حيث تمحى فوارق العادات واللغات، وتصير المصالح إلى حالة يتعذر التمييز بينها تعذرًا تامًا. وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض[٦] حالات الجنون. فموضوع قصته: «أوربا المدللة» L'Europe Galante هو محو حدود البلاد بتأثير طرق المواصلات الحديدية، وموضوع قصته الأخرى: «لا شىء سوى الأرض» Rien que la Terre هو محو

---

(١) Paul Morand كاتب معاصر، ولد فى روسيا، وتعلم فى أماكن كثيرة، منها أكسفورد، ومن قصصه: «مفتوح ليلا» (١٩٢٢) و«مغلق ليلا» (١٩٢٣) و«لا شىء سوى الأرض» (١٩٢٦). وهى فى جملتها وصف تأثرى لعالم ما بين الحربين، خصوصًا أثناء الليل.

(٢) انظر هامش ص٦٨ من هذا الكتاب.

(٣) Benjamin Péret (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السريالية البارزين. وعالمه الشعرى عجيب يسبح فى اللاشعور.

(٤) Albert Péret (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السريالية، ومن أشهر دواوينه: «أجسام وخيرات» (١٩٣٠) واشترك فى حركة المقاومة، واعتقل ومات فى السجن فى تشيكوسلوفاكيا.

(٥) انظر هامش ص٣٠ من هذا الكتاب.

(٦) يسمى السرياليون ذلك الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون La méthode paronoiaque critique وهى التى اخترعها «دالى». وهى طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية، مؤسسة على النقد الموضوعى المنهجى لبعض حالات التداعى عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعى المعانى مصحوبة بعنصر الوعى. وفى هذه الحالة يستثار المريض بأى كلام وأية محادثة، بحيث يحس الصوت قويًا لدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثير ضيقه عمدًا بحديثه. والمريض فى هذه الحالة يميل إلى تجسيم الاخرين جميعًا فى شخص يجعله، ظلمًا، مسئولا عن سبب ضيقه الذى هو فى الواقع منبعث من ذات نفسه. وفى هذا الشخص يتجسد الآخرون جميعًا، ويتحددون تحديدًا مطلقًا غير مرتبط بإنسان بعينه. ولهذا تأويل ذو دلالات جماعية وموضوعية معًا عند السرياليين، وفى هذه الحالة أيضًا يتوهم المريض مستقبلا عجيبًا على حسب ما يثيره فى الحاضر أو الماضى. وعندهم أن مثل هذه الحالة لم تعرض لإدجار آلان بو فى مثل قصيدته: «الغراب» فحسب، ولكنها عرضت لآخرين، يذكرون منهم «جيمس وات» الذى أدرك فى حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية. وبهذه المناسبة يذكر أندريه بريتون: «فى حجرة مظلمة، كان جيمس وات ينظر بعينيه المستقبل، ينظر الآلة البخارية. فالذى لم يكن فى الواقع كان هو يراه رأى العين» ثم يعلق بريتون على ذلك بقوله: «وجوهر السريالية هو أن الذى لا وجود له موجود».

حدود القارات بالطيران، و«موران» يجعل الأسيويين يتنزهون فى لندن، والأمريكيين فى سوريا، والترك فى النرويج، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون، كما فعل «مونتيسكيو»[1] حين وضعها أمام أنظار الفرس. وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها. ولكنه فى نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السائحين يفقدون كثيرًا من صفاء فطرتهم، فيصيرون ـ سلفًا ـ غير أوفياء لعاداتهم، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك. وفى هذه اللحظة من لحظات التحول، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية المستوردة وآليتنا المنطقية، فيهدم كلاهما الآخر. وعلى الرغم من ذلك، فإن كتب «موران» تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبى، وذلك لما هى محشوة به من بهرج البريق الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة. وهذه الكتب أساس أدب بأكمله يهدف إلى محو اللون الموضعى[2] للصورة الأدبية، إما ببيان أن المدن النائية التى حلمنا بها فى طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم المونس فى عيون ساكنيها ونفوسهم، على نحو ما عليه محطة «سان لازار» و«برج إيفل» فى قلوبنا وعيوننا، وإما يجعلنا نلمح المهزلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشعائر التى كان رحالة القرون السالفة يصفونها لنا فى إجلال بالغ مداه، وإما بأن يوحى إلينا ـ من خلال النسيج البالى من المناظر الشرقية والإفريقية ـ بتحكم الآلية والمنطق الرأسمالى فى كل مكان. ولم أشعر قط بالمعنى العميق لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يومًا من أيام صيف عام ١٩٣٨، بين مدينتى «ماجادور» و«صافى» بمراكش، حينما مررت فى سيارة أجرة عامة بمسلمة على وجهها برقع تقود برجليها دراجة. مسلمة فوق دراجة!! ها هو ذا موضوع يناقض بعضه بعضًا ليهدم نفسه بنفسه، ويمكن أن يكون مطلب السرياليين ومطلب «موران» على سواء. فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتعثرة فى عالم الحريم التى يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقعة فى عبوره بها، على حين أن بقايا الملذات الغامضة السحرية ـ بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة ـ تتناقض بدورها مع هذه الآلية، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد

(١) فى كتابه: «الرسائل الفارسية» وفيه رسائل لشخصيتين تخيلهما من إيران، زارا باريس فى أواخر عهد لويس الرابع عشر. وفى هذه الرسائل نقد لاذع لعادات فرنسا وتقاليدها وسياستها فى ذلك العصر. وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ ـ وفى الرسائل كذلك نقد للأدب الفرنسى وبعض أمور المجتمع والحرب، وهجاء لحياة المتعة واللذة بين نساء القصور فى الشرق لذلك العهد.

(٢) اللون الموضعى أو الطابع المحلى كان الرومانتيكيون أول من حرص عليه فى الأدب. وفيه يبحثون فى دقة تاريخية البيئة والعصر اللذين تجرى فيهما أحداث المسرحية والقصة، وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانتيكيين.

من الزى الرأسمالى منطقة مقيدة مقهورة، بها شىء يتردد بين السم والرقيا. فمن أشباح المنظر الأجنبى، إلى التناقض المحال السريالى، إلى النفور البرجوازى؛ فى الحالات الثلاث يذوب المعنى الواقعى، ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب. والحيلة واضحة فى أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة؛ فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية؛ لأنهم دائمًا أجانب بالنسبة للفرد من الناس، ولا يريدون أن يكونوا كذلك، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخى ويريدون أن ينسوا أن الوعى الأكثر وضوحًا وصفاءً هو دائمًا الملقح بما هو خارج عن ذاته، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمى بوساطة تدويل تجريدى، أن يخلقوا ـ بالنزعة العالمية ـ أرستقراطية فى تحويمها.

و«دريو» مثل «موران» فى استخدامه أحيانًا لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها. ففى قصة من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء ولكنه من خلال هدمه الأدبى للموضوع وللحب، ومن خلال عشرين سنة فى صنوف الجنون والحسرة، إنما كان يدأب فى هدم نفسه. وعندما خلا وفاضه أصبح مدخنًا للأفيون وأخيرًا جذبه دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية؛ وقصته: «جيل»[1] ـ وهى قصة حياته المونقة الوضرة ـ تدل على أنه كان الصديق اللدود للسرياليين. ولم تكن نازيته، أيضًا، إلا توقفًا لانقلاب عالمى، فهى تبدو ـ عمليًا ـ غير ذات أثر، شأنها فى ذلك شأن شيوعية «أندريه بريتون». وكلاهما كاتب، وكلاهما تحالف مع السلطة الزمنية فى براءة وبعد عن الأغراض. ولكن السرياليين أصح أجسامًا، إذ تنم أسطورتهم فى الهدم عن شبهة فخمة هائلة، فهم يريدون هدم كل شىء سوى أنفسهم، كما يشهد بذلك فزعهم من الأمراض والآفات والعقاقير. و«دريو» ـ الحزين الصادق كل الصدق فى شعوره ـ قد فكر فى الموت، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس. وقد انصرفوا جميعًا يبحثون عن المطلق، وبما أنهم محوطون جميعًا بما هو نسبى، فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل. وترددوا جميعًا بين دورين: دور الإعلان عن عالم جديد، ودور تصفية العالم القديم. وبما أنه فى أوربا عقب الحرب كان تبين أمارات

(١) Gilles قصة للكاتب الفرنسى المعاصر «دريولا روشيل» الذى ولد عام ١٨٩٣. وفى هذه القصة تجسيم لإخفاقه فى حياته كما يشعر هو به، وفيها يستغرق بطله المفضل «جيل» فى شعوره بأنه على شفا الانتحار فى كل لحظة. وليس الانتحار عند مجرد عمل تمليه ظروف العيش، ولكنها النهاية المحتومة للمصير البائس المثير. ولكن يتراءى فى هذا التصوير تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة فى الإثم، لأنه مغمور فى الشعور بإرادة مشلولة منغمسة فى نوع من التحلل الخلقى لم يستطع أن يبرحه. ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه فى عمل ما وإن كان تافهًا، فى الحب أو فى الموت. وقد صور فيها ذلك الجانب السيئ من حياته، فبين لنا أنها حياة مخففة.

الانحلال أيسر من تبين علامات النهضة. لهذا اختاروا جميعًا دور التصفية. ولأجل تهدئة ضمائرهم، وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة «هيرقليطس» القديمة، التى بمقتضاها تتولد الحياة[1] من الموت. وقد استحوذت عليهم جميعًا فكرة النقطة الخيالية فى سلم ألحانهم، وهى وحدها الساكنة فى عالم من الحركة، حيث يتوحد الهدم - بوصفه هدمًا كاملا لا أمل فيه - مع البناء المطلق. وقد سحرهم جميعًا العنف من أى مصدر أتى: وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة، ناسبين إليها - على غير أساس - أهدافًا عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعًا، فلم تحدث الثورة التى أرادوا، وهزمت النازية. وقد عاشوا فى عصر مريح مبذر، كان اليأس فيه ترفًا كذلك. وقد أدانوا جميعًا بلدهم، لأنه كان لايزال فى مجون النصر. وأعلنوا الحرب، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلا. وكانوا جميعًا ضحايا الدمار فى سنة ١٩٤٠. ذلك أن لحظة العمل قد واتت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها، فمنهم من قُتل، وآخرون فى المنفى، ومن عادوا من هؤلاء ظلوا منفيين بيننا. وكانوا المؤذنين بالكارثة فى سنى البقرات السمان، وفى سنى البقرات العجاف لم يبق عندهم شىء يقولونه[٦].

وعلى هامش هؤلاء الأطفال المتلافين المتحالفين الذين يجدون من الفجاءة والجنون وعلى هامش الكبار المتغنين باليأس وأشقائهم الصغار الذين لم تحن - بعد - ساعة إيابهم إلى المرح؛ على هامش هؤلاء جميعًا ازدهرت قليلا نزعة إنسانية. فكان «بريفو»[2]، و«بطرس بو»[3] و«شامسون»[4]، و«أفيلين»[5]،

(١) كان «هيرقليطس» يقول بتحول الأضداد بعضها إلى بعض، فالموت ينشأ من الحياة، والحياة تنشأ من الموت. راجع ذلك فى : ربيع الفكر اليونانى للدكتور عبد الرحمن بدوى.

(٢) Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لاقوا نجاحًا فى القصص الاجتماعية ذات الطابع الشعبى، وقد اهتم على الأخص بتفسير النساء، ومن قصصه: «خريف امرأة» (١٨٩٣) و«أنصاف العذارى» (١٨٩٤)، ثم سلسلة من القصص عنوانها: «رسائل إلى فرانسواز» (١٩٠٢ - ١٩٢٨).

(٣) Pierre Bost من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين، ولد عام ١٩٠١ - وصف فى كتابته حالة الإخفاق النفسى التى أعقبت الحرب العالمية الأولى. ومن قصصه: «الفضيحة» (١٩٣٠) وهى قريبة فى وجهتها الاجتماعية من قصة «التربية العاطفية» التى كتبها فلوبير من قبل. وله قصة أخرى: «النساء والرجال، أو الإفلاس» (١٩٢٨) يصور فيها نزعته الإنسانية الكريمة، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ فى قصة له عنوانها: «عام فى درج من الأدراج».

(٤) André Chamson من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين، ولد عام ١٩٠٠، وعنى بتصوير الفلاحين وحياة الريف كما عاصرها. ومن قصصه: «رجال من الشارع» (١٩٢٧) و«جريمة العدول» (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين، لها مكانتها. بدأت القرية تتهمهم بجريمة خطيرة؛ و«سنة المهزومين» (١٩٣٤) يصور آثار الهزيمة فى ألمانيا؛ و«بئر العجائب» (١٩٤٤) فى شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب.

(٥) Claude Aveline من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين، ولد عام ١٩٠١، يصور فى قصصه حياته وطفولته. ويستغرقه التفكير فى سر الحياة والموت، كما يتضح فى «نزهة مصرية» (١٩٣٤) و«معك أنت» (١٩٤٥) ومن قصصه كذلك: «السجين» (١٩٣٧).

و«بوكلر»[1] فى سن «بريتون» و«دريو» تقريبًا. وكان بدء إنتاجهم متألقًا. فكان «بو» بين تلاميذ الليسيه حين كان «كوبو»[2] يمثل مسرحيته التى عنوانها: الأحمق l' Imbécile وكان «بريفو» فى مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة. ولكنهم فى ميلاد مجيدهم ظلوا متواضعين، فلم يشتهوا أن يلعبوا دور العاصفة فى الرأسمالية مثل «أريل» ولا أن يزعموا أنهم ملعونون ولا أنهم أنبياء. حينما سئل «بريفو» لماذا كان يكتب، أجاب قائلا: «لأكسب عيشًا». وقد صدمتنى هذه الجملة فى ذلك العهد؛ لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لاتزال تضطرب فى رأسى مثل أسمال. على أنه ـ بعد ـ خطأ: إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه. ولكن الذى كنت أعده إسفافًا رخيصًا منه كان فى الحقيقة تعبيرًا عن إرادة التفكير فى صلابة ووضوح، بل وعلى كره إذا دعت الحاجة. ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات، بل أناسًا فحسب وربما كانوا ـ منذ الرومانتيكية ـ هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرستقراطى الاستهلاك، ولكن عمالا فى حجراتهم، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانعى الملابس المخرمة. ولم يعدوا الأدب مهنة بغية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لمن يبذل فيها أغلى ثمن، بل الأمر على النقيض من ذلك، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الجديد فى مجتمع عامل، دون تكبر أو استخذاء. فالمهنة تتعلم، ثم ليس للممارس حق احتقار عملائه. وبهذا بدءوا، هم أيضًا، فى رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور. وكانوا على درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يثقون فى الجهد أكثر من ثقتهم فى الإلهام. وربما أعوزتهم تلك الثقة الحمقاء فى نجم سعدهم، وذلك الكبرياء الباغى الأعمى، مما هو من خواص عظماء الناس[٧]. وكانت لهم جميعًا تلك الثقافة المتينة الهادفة التى كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلا. وهكذا صاروا كلهم تقريبًا موظفين فى الدولة، فمن أمناء فى مجالس الشيوخ والنواب، إلى مدرسين، حفظة بالمتاحف. ولكن بما أن أكثرهم نشأ فى بيئات متواضعة، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم فى الدفاع عن

(١) André Beucler فرنسى من الكتاب المعاصرين، ولد فى روسيا عام ١٨٩٨، ورأى روسيا بعد الثورة، ووصفها فى: «مناظر طبيعية ومدن روسية» (١٩٢٩)، ثم هو ولوع بوصف صغار الناس فى المجتمع، الذين ينوءون بعبئه وفى يده زمام مصائرهم. ومن قصصه أيضًا: «مدخل الاضطراب» (١٩٢٥) و«المدينة المجهولة» (١٩٢٥).

(٢) Jacques Copeau (١٨٧٩ ـ ١٩٤٩) من أشهر الممثلين الفرنسيين، وقدكتب عن ذكرياته فى حياته المسرحية.

التقاليد البرجوازية. ولم يتصرفوا قط فى تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية، وإنما رأوا فيها أداة ثمينة يصيرون بها رجالا. ثم كان لهم فى «ألان فورنييه» أستاذ من أساتذة الفكر، يبغض التاريخ ولأنهم اقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هى فى كل العصور، كانوا يرون المجتمع فى ثوبه الحالى - وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية - وسريعو التأثر تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم - لتشبعهم المفرط بفلسفة «ديكارت» - أبعد ما يكونون من الاعتقاد فى صراع الطبقات. لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم - بوصفهم أناسًا - ضد الأهواء ومزلات الهوى، وضد الأساطير؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخدامًا لا ضعف فيه. وقد أحبوا صغار الناس من عمال باريس، والصناع، وصغار البرجوازيين، والمستخدمين، وأبناء السبيل؛ ودفعتهم أحيانًا عنايتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية. ولكنهم - خلافًا لهذه الفئة المغرضة من الطبيعيين - لم يقبلوا قط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هى لقمة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود؛ وخلافًا للواقعية الاشتراكية، لم يريدوا أن يروا فى أبطالهم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعى، بل اهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن بينوا - فى كل حالة تناولوها - جانب الإرادة والصبر والجهد، مفسرين النقائص بأنها أخطاء، والنجاح بأنه استحقاق وقلما عنوا بالمصائر الشاذة، ولكنهم أرادوا أن يظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنسانًا حتى فى الشدائد.واليوم مات كثير منهم، وصمت الآخرون، أو هم ينتجون قليلا على فترات متباعدة. ويمكن أن يقال، بعامة، إن هؤلاء الكتاب الذين طار صيتهم متألقًا فى بداية إنتاجهم، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ ناديًا يسمى: «نادى من هم دون الثلاثين» - قد ظلوا كلهم تقريبًا متخلفين فى الطريق. من المؤكد أن جانبًا للأحداث الفردية يجب أن يوضع فى الحسبان، ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحًا أعم. لم تكن تعوزهم الموهبة ولا طول النفس، وهم - من وجهة النظر التى تشغلنا الآن - يجب أن يعدوا روادًا، إذ إنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التى كان عليها الكاتب، وأحبوا جهودهم ولم يحاولوا تبرير الامتيازات المكتسبة، ولم يتأملوا فى الموت أو فى المحال، ولكنهم أرادوا أن يلقنونا قواعد للحياة، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسرياليين. وعلى الرغم من ذلك، إذا أراد المرء أن يضع اسمًا للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحربين، فعليه أن يفكر فى السريالية. فمن أين جاء إخفاقهم؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذى اختاروه لأنفسهم، مهما يكن هذا مزعمًا غريبًا. ففى حوالى عام ١٩٠٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعى بنفسها على أثر انتصارها فى مسألة «دريفوس». وهى طائفة جمهورية، ضد رجال الدين، وضد التعصب للجنس، ذات نزعة عقلية، ثم هى فردية تقدمية. وهى معجبة بنظمها، وتقبل تعديلها، لا قلبها. ولا تحقر طبقة العمال. ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها، حتى ليمنعها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها. وتعيش عيشة المقل، بل حياة العسر أحيانًا، ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ولا إلى صنوف العظمة المنيعة، بقدر ما تتطلع إلى تحسين مجرى عيشها فى أضيق الحدود. وعلى الأخص تريد أن تعيش. والحياة عندها هى أن يختار المرء مهنته، ويمارسها عن ضمير، بل عن شغف، وأن يحتفظ فى العمل بشىء من الاستقلال، وأن يراقب مراقبة فعالة ممثليه السياسيين، وأن يعبر فى حرية عن شئون الدولة، وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة. وهم ديكارتيون فى حذرهم من كل ارتقاء فجائى، وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائمًا أن تنقض عليهم السعادة كأنها كارثة. وهم أقرب إلى التفكير فى قهر أنفسهم منهم إلى التفكير فى تغيير مجرى العالم. هذه الطبقة التى سميت تسمية موفقة «الطبقة المتوسطة» علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط فى الاستزادة، وأن أحسن الأشياء نقبض خيرها. وهى محبذة لمطالب العمال، على أن تظل هذه المطالب فى الميدان المهنى البحت، وليس لها من تاريخ، ولا اتجاه تاريخى، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة. وليس لها من أمل فسيح فى المستقبل، خلافًا لطبقة العمال. وهم لا يعتقدون فى الله، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد حاسمة بها يتحقق معنى لأنواع الحرمان التى يقاسونها. ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية. وفى ذلك بذلت الجامعة جهدها - وهى كلها منتمية لهذه الطبقة المتوسطة - مدى عشرين عامًا فيما كتبه «دور كيم» و«برانشقيج» و«ألان» ولكن دون نجاح. فقد كان هؤلاء الجامعيون - بطريق مباشر أو غير مباشر - أساتذة الكتاب الذين نتحدث عنهم. وقد شب هؤلاء الفتيان من البرجوازية الصغيرة، وتعلموا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة، وهيئوا - فى السربون أو فى المدارس الكبيرة - لمهن البرجوازية الصغيرة، ولذا عادوا لطبقتهم حينما بدءوا الكتابة. وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة. وفى قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق،

وساعدوا على تحسينه، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التى تعالج حالات الضمير، ذلك الخلق الذى كان الناس جميعًا يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه. وقد ألحوا - فيما كتبوا - على صنوف الجمال والمغامرة، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة. ولم يتغنوا بجنون الحب، بل فضلوا التغنى بالصداقة الزوجية، وبالزواج، ذلك المشروع المشترك وأسسوا نزعتهم الإنسانية على المهنة والصداقة والتضامن الاجتماعى والألعاب الرياضية. فهذه البرجوازية الصغيرة التى كان لها من قبل حزبها السياسى: الراديكالى - الاشتراكى؛ وشركة ضمانها المتبادلة المسماة: عصبة حقوق الإنسان؛ وجماعتها السرية «الماسونية»، وجريدتهما اليومية: «العمل» Action - قد أصبحت ولها كتابها، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الاسم الرمزى: «ماريان». وكان «شامسون» و«بو» و«بريفو» وأصدقاؤهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم. وخلقوا أدبًا راديكاليًا اشتراكيًا، ولكن كانت الراديكالية هى الضحية الكبرى للحرب. فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها، وعاشت ثلاثين عامًا على قوة سرعتها المكتسبة. وحين وجدت لها كتابًا لم تكن - بعد - حية إلا على حساب ماضيها. واليوم اختفت نهائيًا. فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصير استملاء للمناسبات. ولكى تثبت بعض الوقت، كانت تفترض السلام الاجتماعى والسلام الدولى. وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقوع حربين فى خمسة وعشرين عامًا، إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات. فلم يستطع الحزب أن يقاوم، بل وفوق ذلك، أصبحت العقلية الراديكالية هى الضحية للظروف.

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا فى الحرب الأولى، ولم يروا مقدم الحرب الثانية، ولم يريدوا أن يعتقدوا فى استغلال الإنسان للإنسان، بل أكدوا إمكان حياة المرء حياة شريفة متواضعة فى المجتمع الرأسمالى، ثم إن طبقتهم التى نشأوا منها - وصارت، فيما بعد، جمهورهم - حرمتهم الحاسة التاريخية، دون أن تعوضهم، فتبدلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقى، لهذا لم يكن لهؤلاء الكتاب إحساس بالمأساة، فى عصر هو - بين كل العصور - عصر المأساة، ولا إحساس بالموت، حين كان الموت يهدد أوربا جميعها، ولا إحساس بالشر، حين كانت تفصلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفافًا. وبدافع من الأمانة،

اقتصروا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لا مجد فيها، فى حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة فى الخير كما فى الشر. وفى عشية نهضة شعرية ـ وكانت هذه النهضة حقًا ظاهرية أكثر منها حقيقة ـ محا الوضوح فيهم تلك المخادعة التى هى منبع من منابع الشعر. ثم إن خلقهم الذى كان يمكن أن يدعم الهمم فى شئون الحياة اليومية، والذى ربما شد أزرهم أثناء الحرب العالمية الأولى، تبدى غير كاف فى الكوارث الكبيرة. فى تلك العصور، إما أن يتجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية ـ ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقيين ولا أبيقوريين[٨] ـ وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة، فى حين اختاروا هم ألا يروا أبعد من حدود عقلهم. وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورهم كما اختلس من الحزب الراديكالى ناخبيه. وإخال أنهم سكتوا عن سأم، إذ لم يستطيعوا أن يوفقوا بين عقلهم وصنوف الجنون فى أوربا. وبما أنهم، بعد عشرين سنة فى المهنة، لم يجدوا ما يقولون لنا فى المحنة، فقد نفد جهدهم.

بقى، إذن، الجيل الثالث، جيلنا، الذى بدأ الكتابة بعد الهزيمة، أو قبل الحرب بقليل، ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التى ظهر فيها. أولا، البيئة الأدبية: كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملئون سماءنا، وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس ـ على طريقته ـ تأثيره على الأرض. وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها فى اللامعقولية وأشدها تناقضًا. وهذه الفكرة أسميها: موضوعية، لأنها تنتمى إلى روح العصر الموضوعية. وقد تنفسناها مع هواء زمننا. ومهما بلغت العناية التى بذلها كل منهم ليتميز عن الآخرين، فقد ظلت أعمالهم الأدبية فى فكر القراء تعيش جنبًا إلى جنب، ويعدى بعضها بعضًا. على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة، فإن الصفات المشتركة غير منعدمة. وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين عناية بالتاريخ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين وادعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين. والأولون فى مستوى «التكرار»[١] عند كيركا جورد، والآخرون فى مستوى «اللحظة»[٢]، أى التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر فى أصغر وحداته. غير أنه كان الضغط

---

(١) التكرار عند كيركا جورد هو فقدان الذاتية، والسير وفقًا لقالب عام متكرر، مما يسلب الفرد الذاتية، راجع: دراسات فى الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بدوى.

(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كيركا جورد، وهى الحياة الحسية التى تقوم فى اللحظة الحاضرة وحدها. انظر المرجع السابق.

التاريخى يسحقنا فى هذا العهد، كان أدب المعتدلين، وحده، ينم عن شىء من الذوق التاريخى وعن بعض إحساس تاريخى.

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات، فإنهم لم ينظروا ـ فيما يخص نمو المجتمعات ـ إلا إلى تأثير الماضى فى الحاضر. ونعلم أسباب رفضهم ما سوى ذلك، وهذه الأسباب اجتماعية: فقد كان السرياليون كتابًا غيبيين، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل، وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح وتهدف إلى التدعيم. ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة، أو على الأقل، غير معاصرة. ثم إن إخوتنا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة، وهى التى ورثوها عن القرن التاسع عشر. وقد رأينا آنفا أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية.

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية. أما الراديكاليون فلأنهم كانوا أخلاقيين وعقليين، ويريدون أن يفهموا فهمًا مبررًا بالأسباب، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم، فقد كانت ـ بما فيها من إنكار منهجى للتغير ـ تبين، أجلى تبيان، قدم الفضائل البرجوازية، وتجعلنا، من خلف الصيحات العابثة الملغاة، نلمح هذا النظام الثابت الغامض، وهذا الشعر الجامد الذى كانوا يتمنون أن يكشفوا عنه فى أعمالهم. وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون[1] المحدثون يكتبون ضد العصر وضد التغير، ويثبطون همة المثيرين والثوار، بجعلهم يرون مشروعاتهم فى الماضى، حتى من قبل أن يبدأ فيها. وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم، وكانت فى بادئ الأمر وسيلتنا الأولى للتعبير. وفى حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها، أخذ بعض طيبى الأفكار يحسبون «أنسب وقت» يمكن فى نهايته أن تصير حادثة من الحوادث موضوعًا لقصة. أيحسبونه بخمسين سنة؟ هذا كثير فى نظرهم. لم يعد الناس يدركونه. وعشر سنين بكافية، إذ ليس المرء على بعد كاف لرؤية الحادثة كما هى. وهكذا يستميلوننا رويدًا رويدًا؛ لكى نرى فى الأدب مملكة الاعتبارات التى تحدث فى غير عصرها.

وعلى أن هذه الفئات المتعادية عقدت ميثاقًا فيما بينها. فتقرب الراديكاليون

(١) Les Eléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء منهم «كزينوفون» و«بارمنيدس» كانوا يحلون المطلق فى الوجود الواحد الأحد الأبدى غير المتحرك، وينكرون الحركة.

من المعتدلين، إذ كانوا يطمعون ـ بعد ـ فى أن يكونوا على وئام مع القارئ، ليزودوه فى أمانة، بحاجاته، ولاشك أن قراءهم كانوا يختلفون اختلافًا ملموسًا، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع، من جانب لآخر، فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالى. ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسى، وإذا كانوا ـ وقت انضمام الحزب الردايكالى الاشتراكى إلى الجبهة الشعبية ـ قد اتفقوا معًا على التعاون فى تحرير جريدة : «يوم الجمعة»، فإنهم ـ من ناحية أخرى ـ لم يعقدوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبى المتطرف، أى السرياليين. والمتطرفون على النقيض من ذلك، فعلى الرغم من دفاعهم عن هيئتهم، كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين، إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم، خلف الظواهر، لا يمكن التعبير عنه، وإنما يستطاع الإيحاء به فحسب، وهو ـ فى جوهره ـ التحقيق الخيالى لما لا يمكن تحقيقه. وهذا واضح، بخاصة، حين يراد الشعر، فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب فى أقوالهم، إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم. وغالبًا ما لحظ الكتاب تلك الحقيقة، وهى من أهم الحقائق فى تاريخ أدبنا المعاصر، ولكن لم يشرح أحد سببها؛ وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووراءها عالم شعرى؛ لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المحتكرين للشعر البرجوازى. وفى نفس الوقت، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفنى وبين الشعر، بوصفه عالم الهدم الغيبى الذى لا يدرك. وحين بدأنا نكتب، فُسر هذا الاتجاه ـ موضوعيًا ـ بأنه الخلط بين الأجناس، وأنه الخطأ فى جوهر المفهوم القصصى. ولايزال غير نادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتابًا نثريًا بأنه تعوزه الشاعرية.

وهذا الأدب ذو قضية، مادام هؤلاء المؤلفون جميعًا يدافعون عن مذاهب فكرية، على الرغم من أنهم يؤكدون توكيدًا قاطعًا نقيض ذلك. فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون صراحة بأنهم يبغضون الميتافيزيقية: ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لهم، التى تنص على أن الإنسان أعظم كثيرًا بالنسبة إلى نفسه، وأنه يستعصى على كل تحديد نفسى أو اجتماعى فيما يتعلق بقدر كبير من كيانه. أما الراديكاليون، فمع مناداتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة، كان همهم الوحيد خلقيًا. وقد ظهر صدى كل ذلك فى التفكير الموضوعى بذبذبات شديدة فى تصور الأدب، فمن قائل بأنه عمل مجانى لا

مقابل له إلى قائل بأنه تعليم، وبأنه لا يوجد إلا بجحوده لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه، فهو المستحيل، وما لا يوصف فى عالم ما وراء اللغة ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد، ويحاول إنارته بالكشف عن حاجاته وبإرضائها ـ ومن قائل إنه الرعب، ومن قائل إنه الصناعة البلاغية. وأتى النقاد حينذاك، وحاولوا ـ على سبيل التيسير ـ أن يوحدوا هذه الإدراكات المتضادة؛ فهناك رسالة «أندريه جيد»، ورسالة «شامسون»، ورسالة «بريتون»، وهذا ـ طبعًا ـ ما لم يريدوا أن يقولوه، وإنما يحملهم النقد على أن يقولوه بالرغم منهم. ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة، ففى هذه المؤلفات الدقيقة الهدامة بنفسها لنفسها، حيث ليست الكلمات إلا مرشدًا حائرًا يقف فى منتصف الطريق، ويدع القارئ يسلك سبيله وحده، وحيث الحقيقة بعيدة جدًا فى عالم ما وراء اللغة، فى صمت غير محدود؛ يظل أهم فحوى لها هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف. وليس العمل الأدبى بجميل قط ما لم يستعص نوعًا من الاستعصاء على المؤلف. فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه، وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقابته، ففرضت عليه نزقها، وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال، فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته. ولو قرأ «بوالو»[1] هذا القول لدهش كل الدهش، وهو قول مألوف فى الصحف اليومية لنقادنا. مثلا «يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم، وهو موغل فى وضوحه، وتنهال عليه الكلمات فى سهولة مفرطة، ويفعل بقلمه ما يريد، فهو لا يسيطر عليه موضوعه». ومما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعًا فى هذه النقطة. فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبى هو الشعر، فهو، إذن، العالم الأسمى؛ وفى انزلاق لا يمكن إدراكه، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه، وهو نصيب الشيطان؛ وعند السرياليين طريقة الكتابة المعتد بها هى الطريقة الآلية وحتى الراديكاليون يتبعون «ألان» فى إلحاحهم على أن العمل الأدبى لا يكمل أبدًا قبل أن يصير تصورًا جماعيًا، فيحتوى ـ بما أضاف إليه إجيال القراء ـ على ما يفوق كثيرًا ما كان عليه فى حين تأليفه. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة ـ إذ توضح دور القارئ فى تكوين العمل الأدبى[2] ـ كانت تساعد فى ذلك

(١) Boileav (١٦٢٦ ـ ١٧١١) الشاعر والناقد الكلاسيكى، ومؤلف كتاب «فن الشعر» الذى سجل قواعد الكلاسيكيين وثبتها، لا فى فرنسا فحسب، بل فى أوربا كلها. ومعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين. وانظر كتابنا: الأدب المقارن، الطبعة الثانية ص٣٥٠ ـ ٣٥٤.

(٢) شرح المؤلف طويلا دور القارئ فى خلق العمل الأدبى وتحقيقه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب.

العهد على زيادة الاضطراب. وموجز القول: كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعى التى أوحت بها هذه المتناقضات هى أن كل عمل أدبى جدير بالبقاء له سره. وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة: ولكن كلا، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب، فينعكس على العمل الفنى شىء الن الأعلى ويتكسر فيه كما تتكسر أشعة الشمس فى الأمواج. وباختصار: كانت البيئة الأدبية أفلاطونية، منذ الشعر الخالص[1] حتى الكتابة الآلية. فى ذلك العصر الصوفى على غير عقيدة، أو بالأحرى: الصوفى عن سوء نية، كان تيار أدبى كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حيال عمله الأدبى، كما كان تيار سياسى يحمله على الاستسلام لحزبه. ويقال إن «فرا أنجيليكو»[2] كان يرسم جاثيًا عن ركبته: وإذا كان هذا حقًا، فكثير من الكتاب يشبهونه، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه، إذ يعتقدون أن حسبهم أن يجثوا وهم يكتبون كى يجيدوا الكتابة.

عندما كنا لانزال على مقاعد التلمذة فى الليسيه أو فى مدرجات السربون، كان الظل الكثيف لعالم ما وراء اللغة مبسوطًا على الأدب. لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل، وللأدب الخالص، وللمستحيل الخالص. وشعرنا طورًا بعد طور أننا غير قانعين، وأننا مردة الاستهلاك. واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن، ثم فى بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئًا، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضياعنا وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف. فإذا تسلى امرؤ بقراءة كتبنا فى عناية، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب الجراح، ولكن لابد أن يكون لديه فراغ من وقت يضيعه فى تلك القراءة، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن. ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره فى فن الكتابة حين يكتب، فإن المجاعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف، والنقاد الذين فهموها، بعد عشرين عامًا، جد سعداء باستخدامها معيارًا للأعمال الأدبية المعاصرة. على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المجهود. فشروح «باتاى[3]»

---

(١) دعاة الشعر الخالص يعنون بعناصر الشعر الخالصة، وفى الواقع يكثر استشهادهم بأفلاطون. وقد شرحنا دعوتهم، وبينا غرضهم منها، ونقدناها، فى كتابنا: النقد الأدبى الحديث، الطبعة الثانية.

(٢) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة، رسام إيطالى (١٣٨٧ ـ ١٤٥٥).

(٣) Georges Bataile من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين، ولد عام ١٩٠١، وفى كتبه يدلل على أن الفكرة تشبه الألم الجسمى، وأنه يعانى مسائل الفكرة كما يعانى آلام الجسد. ولا يعنى فى الحقيقة بتدليل ولا ببناء منهج علمى يفضى به للآخرين، ولا بترجمة تجربته فى فكرة. وغايته أن تتراءى تجربته من ثنايا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية، لأنها عاطفة لا توصف، ومن شأن الفكر أن يهدمها. وينفر من كل نشاط=

للمستحيل لا تساوى أقل خاصة سريالية، ونظريته فى الإنفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة السالفة، والنزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة، ومحاكاة واعية سطحية للغلو الدادى[1]، ولكن لم يعد لها قلب، إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتعجل الوصول. فليس «أندريه[2] دوتل» ولا «ماريوس جرو» فى كفاية «ألان فورنييه». وقد دخل كثير من قدماء السرياليين فى الحزب الشيوعى، كهؤلاء السان ـ سيمونيين[3] الذين كان يجدهم المرء ـ حوالى عام ١٨٨٠ ـ فى مجالس إدارة الصناعات الكبيرة. و«كوكتو» و«مورياك» و«جرين»[4] ليس لهم أكفاء ينازعونهم مكانتهم، وكان لجيرودو كثير ممن حاكوه ونافسوه، ولكنهم كانوا جميعًا من المغمورين. وأكثر الراديكاليين لزموا الصمت، ذلك أن الفجوة قد وضحت، لا بين المؤلف وجمهوره ـ مما هو مألوف فى تقاليد أدب القرن التاسع عشر ـ ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية.

وهذه الفجوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى، منذ عام ١٩٣٠[٩]، وحوالى ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم

= سياسى أو خلقى أو جمالى، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة: «تجربة باطنة»، وتارة: «العلمية المسيطرة» أو «النشوة» أو «اللحظة». وحالاته المفضلة فى طريقته فى التأمل هى حالات الضحك والحب والسكر والأعياد الفطرية والتضحية: وكل حالات الاتصال بالآخرين التى يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة. ومن أقواله: «يخيل إلى أن العالم لا يشبه أى مخلوق منطو على نفسه على حدة، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حينما نضحك أو نحب». ولهذا يدعى صوفيًا فى نزعته، ولكنه صوفى من غير عقيدة.

(١) نسبة إلى النزعة الدادية أو مذهب «دادا» فى الأدب، وهى حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تزار Tristan Tazara الرومانى الأصل، مع جماعة من صحبه فى زيوريخ بسويسرا فى فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ ـ ١٩١٨، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السريالية، وهى حركة متطرفة، تلغى المنطق، وتفضل التعبير الفطرى من غير رقابة من الفكر. فهى مذهب هدام لا بناء فيه، وكان صدى مباشرًا للحرب.

(٢) André Dhotel من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين. ومن قصصه: «شوارع فى الفجر» و«ذلك اليوم» و«داود».

(٣) نسبة إلى سان سيمون (١٦٧٥ ـ ١٧٥٥) (ولكن حركته الفكرية استمرت بعدد فى تلامذته وأتباعه والسان سيمونيه مذهب اشتراكى مؤسس على عقيدة دينية. وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يرث: «بل كل إنسان على حسب مقدرته، ولكل مقدرة على حسب إنتاجها». وقد سبقوا زمنهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة، ومنع الحرب. ويبنون عقيدتهم على الأخوة والحب، وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية فى منزل لهم فى قلب باريس عام ١٨٢٩. ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم بانضمامهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية.

(٤) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين، وأصله أمريكى، ولد فى باريس، وعاش فى فرنسا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ فقد كان فى جامعة فرجينيا، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان فى الولايات المتحدة. وقصصه بالفرنسية، وكتب مذكراته بالإنجليزية، بعنوان: «مذكرات الأيام السعيدة»، وصدرت عام ١٩٤٢.

التاريخى، ويقينًا كانوا قد تعلموا فى المدرسة أن الإنسان يغامر، فيكسب أو يخسر فى صميم التاريخ العالمى، ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة. وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيرًا غامضًا أن الموتى هم الذين يجمل بهم أن يكونوا تاريخيين. ومما يدهش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجرى دائمًا على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ، وتخدع كل توقع، وتقلب كل مشروع، وتضفى ضوءًا جديدًا على السنين السابقة. وثم مخاتلة، واختلاس دائم، كأن الناس أصبحوا جميعًا مثل «شارل بوڤارى»[1] حين اكتشف بعد موت امرأته الرسائل التى كانت تتسلمها من عشاقها، فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد انهارت فجأة.

وفى عصر الطائرة والكهرباء لم نكن نفكر أننا معرضون لهذه المفاجآت، ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عدم؛ بل ـ على النقيض من ذلك ـ كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا عبرنا أمس آخر انقلاب تاريخى. وحتى حين كنا نقلق أحيانًا من تسلح ألمانيا، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل، وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة المعالم بالاكتشافات العلمية والاصطلاحات الموفقة.

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عيوننا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب إسبانيا، فبدا لنا أن الأرض تميد تحت أقدامنا، وفجأة بدأ الاختلاس التاريخى الكبير بالنسبة لنا كذلك، فتكشف لنا ـ فجأة ـ أنه كان علينا أن نعد هذه السنين الأولى من السلام العالمى الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين؛ ففى كل وعد كنا قد رحبنا به عابرين، كان علينا أن نرى فيه تهديدًا، وكل يوم كنا عشناه كان يكشف لنا عن وجهه الحق: فقد استسلمنا له دون حذر، فسار بنا فى الطريق إلى حرب جديدة فى سرعة خفية، وصرامة خبيئة فى مظاهر عدم الاكتراث. وكانت حياتنا الفردية ـ التى كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا، وعلى فضائلنا ونقائصنا، وعلى حظنا من حسن وسيئ وعلى الإرادة الطيبة أو المدخولة من عدد محدود جدًا من الناس ـ قد ظهر لنا، بعد، أنها محكومة فى أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية وأن أخص ظروفها الفردية تنعكس فيها

(١) شارل بوڤارى بطل قصة «مدام بوڤارى» الشهيرة لفلوبير. وهى مترجمة إلى اللغة العربية. ويشير المؤلف إلى أن شارل بوڤارى مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته؛ لأنه لم يطق انهيار سعادته التى كان يتوهمها فى الماضى، فكأنه كان يعيش على حساب ذلك الوهم.

حالة العالم أجمع. وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف فى «موقف». فالتحليق الذى ولع به أسلافنا أضحى مستحيلا، وكانت هناك مغامرة جماعية ترتسم فى المستقبل، لتكون مغامرتنا نحن، وهى التى ستسمح لنا ـ فيما بعد ـ بتأريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال «أريل»[1] ومن طغاة على مثال «كاليبان»[2]، وكان شىء ما ينتظرنا فى ظلام المستقبل، شىء يمكن أن يوحى إلينا بحقيقة أنفسنا فى إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدى بنا إلى الفناء، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكمن أمامنا فى الكارثة التى ستكون أسماؤنا رهينة بها، وقد ردنا الواقع التاريخى إلى ذات أنفسنا: ففى كل ما كنا نلمس، وفى الهواء الذى كنا نتنفس، وفى الصفحة التى كنا نقرأ أو نكتب، وفى الحب نفسه، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ، أى مزيجًا مرًا غامضًا من المطلق ومن الموقوت. وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا مختلسة اختلاسًا لطيفًا فى الزمن، حتى تلك اللحظات التى كنا نتمتع بها، ومادام كل حاضر نحياه فى حماسة متوثبة ـ كأنه المطلق ـ كان يدمغه موت مستتر، فكان يبدو لنا ذا معنى فى خارجِ نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد، فهو فى بعض نواحيه ماضٍ سلفًا فى نفس حالته الحاضرة. على أنه ماذا يهمنا من أمر الهدم السريالى الذى يدع كل شىء فى مكانه، فى حين أن ثم هدمًا بالحديد والنار كان يهدد كل شىء، حتى السريالية ؟ والرسام السريالى «ميرو» هو، فيما أعتقد، الذى اخترع رسمًا يهدم نفسه[3] بنفسه، ولكن القذائف

(١، ٢) Ariel-Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير فى مسرحيته «العاصفة»، والأول: روح من أرواح الجو، يحرره من سجنه «برسبيرو» المخلوع عن عرشه ظلمًا، فيؤدى له خدمات كثيرة؛ و«كاليبان» روح الشر الطاغى فى المسرحية. و«أريل» و«كاليبان» أيضًا شخصيتان أدبيتان فى «المسرحيات الفلسفية» Drames Philosophiques للكاتب الفيلسوف «أرنست رينان». وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت فى صورة حوار لا يقصد تمثيلها، بل لتتخذ الشكل الدرامى فى معالجة الفكرة وهى أربع أشكال درامية، تعالج قضية هامة لدى المؤلف، وهى حرية الفكر تجاه التاريخ. والشخصيتان السابقتان موجودتان فى الدراما الأولى منها، «وعنوانها : كاليبان)، صدرت عام ١٨٧٨ ـ وهى متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير وفيها: «بروسبيرو» دوق ميلانو يحكم متعمدًا على العلم والمثالية: ويساعده الملاك الطائر، الذى لا يرى «أريل» على حكم الشعب بالموسيقى والسحر. وفجأة نرى «كاليبان» الوحش القاسى، تمثل الجماهير الجاهلة، تساعده الدهماء فيخلع «بروسبيرو» من فوق عرشه ويجلس فى مكانه. ولكنه فى حكمه يشع الفنانين والفلاسفة، يحمى «بروسبيرو» نفسه الذى يستمر فى الحكم وبحوثه العلمية. ويعترف الشعب كله بالأمر الواقع، فى حين تختفى «أريل» فى الجواء (وهنا) أريل يمثل الحرية الفردية فى وجه الطغيان (وهذا المعنى لشخصية «أريل» قريب من معنى «أريل» عند شكسبير (ملتن)» كما سبق أن أشرنا؛ لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين فى التبعة، والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما فى شكسبير.

(٣) إشارة إلى الهدم السريالى الذى سبق أن شرحه على طريقة السرياليين فى اتخاذ الرسم والأدب تجارب=

المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معًا. وما كان لنا أن نفكر كذلك في إطراء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية، فلكي نفكر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية. ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكر ـ كما يفعل الراديكاليون ـ في تلقين الوسائل التي بها يحيا الإنسان في السلم حياة الرجل السري، في حين كان أكبر همنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنسانًا في الحرب. وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض. فكانت حادثة ما في «شنجهاي» بمثابة جذة المقص في مصيرنا؛ ولكنها كانت ـ في الوقت نفسه ـ تضعنا وضعًا جديدًا في جماعة وطننا: فكان علينا ـ على الأثر ـ ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التي قام بها سابقونا من إخواننا، ففي اغترابـاتهم الفخمة وفي حفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب، فظل تبادل العملة مربحًا، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك، فكانوا مثله: أيسر عليهم دخول أشبيلية وباليرمو (في صقلية) من دخول زيوريخ وأمستردام.

وأما نحن فحين كنا في سن التطواف في العالم، كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادي، ثم لم تعد لنا همة للقيام بالأسفار، فقد كانوا يتسلمون في كل مكان بالعثور على طابع الرأسمالية، بدافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم، ولو أنا رحلنا لوجدنا، دون جهد، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء: هي المدافع في كل مكان. وأمام المعركة التي كانت تهدد بلدنا، فهمنا جميعًا ـ رحالة وغير رحالة ـ أننا لسنا مواطنين عالميين، مادمنا لم نكن نستطيع أن نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين. وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر. وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذي كنا بسبيل التوجه إليه بدورنا: فقد كان هذا الجمهور مؤلفًا من رجال من نوعنا يتوقعون ـ مثلنا ـ الحرب والموت. ولم يكن هناك سوى موضوع واحد ـ يلائم هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم، والذين هم مشغولون، دون انقطاع، بمشغلة واحدة ـ هو موضوع حربهم وموتهم الذي كان علينا أن نكتب فيه وهكذا حين اندمجنا في التاريخ في عنف، لم يكن لنا سوى أن نضع أدبًا ذا طابع تاريخي.

= للثورة على مفاهيم الأشياء، كما شرح المؤلف.

ولكن أصالة وضعنا ـ فيما أعتقد ـ إنما مردها إلى الحرب والاحتلال، فإنهما ـ حين زجا بنا فى عالم فى حالة من الذوبان ـ قد أكرهانا أن نكتشف المطلق فى صميم النسبية نفسها. فقد كانت القاعدة التى لعب بمقتضاها أسلافنا هى إنقاذ العالم كله، لأن الألم تفدية، ولأنه لا أحد شرير بإرادته، ولأنه لا يمكن سبر غور القلب الإنسانى، ولأن الفضل الإلهى قسمة سواء بين الناس. ومعنى هذا أن الأدب ـ فيما عدا الطرف اليسارى من السرياليين الذين لا يفعلون سوى خلط أوراق اللعب ـ كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية. ولم يعُد المسيحيون يعتقدون فى الجحيم؛ وكانت الخطيئة هى المكان الخالى عن الله، والحب الجسدى نوعًا من حب الله ضل طريقه. وبما أن الديمقراطية كانت متسامحة تجاه كل الأفكار، حتى تجاه الفكرة التى تهدف إلى تحطيمها عن عمد، فإن النزعة الإنسانية التى كانت تلقن فى مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها: فكانوا يتسامحون فى كل شىء حتى فى التعصب نفسه. وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيئة وراء أشد الأفكار حمقًا وأكثر العواطف إسفافًا. وعند فيلسوف هذا النظام: ليون «برانشفيج»[1] ـ وهو الذى أمضى حياته كلها فى تمثيل الأشياء وتوحيدها والتأليف بينها فى اتجاه واحد ـ أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر خادع، وأنهما من ثمار التفرقة والتحديد والغائية التى تنعدم حين تتحطم الحواجز بين حدود النظم والجماعات. وتابع الراديكاليون فى هذا «أوجست كونت»، فقالوا: إن التقدم معناه نماء النظام، إذن فالنظام موجود سلفًا بالإمكان، مثل قبعة الصائد فى الألغاز المصورة، ما على المرء سوى اكتشافها. وكانوا يمضون فى ذلك وقتهم، وفيه كان مرانهم الفكرى، وبه كانوا يبررون كل شىء مبتدئين بأنفسهم. وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار الرأسمالى وصراع الطبقات والبؤس؛ ولكن الديالكتية المادية كان من أثرها ـ وهذا ما وضحته فى مكان آخر ـ العمل على تلاشى الخير والشر معًا، فلم يبق سوى التقدم التاريخى. ثم إن شيوعية ستالين لا تعزو إلى الفرد أهمية كبيرة، حتى إن أنواع العذاب، بل وموت الفرد نفسه، لا جزاء لها إذا هى عاونت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم. وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر، وقع هذا المبدأ

(١) Leon Branschvieg (١٨٦٩ ـ ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفى فى فرنسا فى القرن العشرين، وقد درس طبيعة الفكر والعلاقة الوثيقة بين التقدم العلمى والرياضى وبين تطور الفلسفة النظرية. ومن كتبه: «مراحل الفلسفة الرياضية» (١٩١٣) و«تقدم الوعى فى الفلسفة الغربية» (١٩٢٧) و«العقل والدين» (١٩٣٩).

فـى أيدى بـعض ذوى الـنـزعـات المانويـة ـ من الفـاشيين وفـوضويى اليمين ـ فـاستـخدموه لتبرير حدتهم وحسدهـم وعدم فـهمـهم للتاريخ. وكان هذا كافيًا لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ. ففى الواقعية السياسية كما فى المثالية الفلسفية، لم يأخذ الشر مأخذ الجد.

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجد. وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا فى زمن كان فيه التنكيل من وقائع الحياة اليومية. وها هى ذى المذابح التى حدثت من الألمان فـى أمـاكـن: «شـاتـوبـريـان» Chateaubriant و«أورادور»[1] وشارع: «دى سوسيه»، و«تول» Tulle و«داشوا» و«أسشويتز» Auschwitz، كلها قد دلتنا على أن الشر مظهر، وأن المعرفة الكاملة لا تمحوه، وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة، وأنه ليس أثرًا لأهواء يمكن شفاؤها، أو لمخاوف يمكن التغلب عليها، أو زيغ موقوت يمكن التماس العذر فيه، أو جهل تمكن الاستنارة منه، وأنه لا يمكن بحال دفعه ولا إصلاحه، ولا رده إلى شىء آخر، ولا مطابقته بالنزعة الإنسانية المثالية، كهذا الظل الذى كتب عنه «لايبنتز» أنه ضرورى لضوء النهار. قال «ريتان» يومًا: الشيطان نقى خالص. ومعنى خلوصه أنه لا شوب فيه ولا رحمة، وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المرعب الذى لا يمكن رده إلى شىء آخر، فقد كان يبهر بظهوره فى العلاقة الوثيقة التى تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته، لأن التنكيل ـ قبل كل شىء ـ مشروع خزى، ومهما تكن ضروب هذا التنكيل، فإن الضحية الذى يسامه هو الذى يفصل أخيرًا فى تحديد اللحظة التى تصبح فيها غير محتملة والتى عليه فيها أن يتكلم. والسخرية الكبرى فى أمر التعذيب هى أن الذى يسامه ـ حين يقع فى الفخ فيعترف ـ يستخدم إرادته، بوصفه إنسانًا، فى جحود أنه إنسان، ويكون بذلك شريكا فى الإثم لجلاديه، ويتردى بمحض عمله فى هوة الضعة.

وهذا ما يعرفه الجلاد، فهو يرقب هذا الخور، لا لكى يستنتج منه ما يرغب فى الحصول عليه من معلومات فحسب، ولكن لأن فيه دليلا آخر له على أنه على صواب فى استخدام التعذيب، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط، وهكذا يحاول محو الإنسانية فى جاره، بل ويحاول ـ نتيجة لذلك ـ أن يمحو الإنسانية فى نفسه هو؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق ـ المنتحب المتصبب عرقًا الملطخ

(١) Oradour-sur-Glane فى هذه المدينة وقعت مذبحة من أفظع المذابح التى ارتكبها الألمان ضد شعب فرنسا فى ١٠ من يونيه عام ١٩٤٤.

بالأدران، والذى يستميح العفو؛ ويستسلم فى رضاء الإغماء، وفى حشرجة كشهيق النساء، فيعطى كل شىء، ويوغل فى خياناته فى غيرة الاحتدام، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر فى عنقه يجتذبه دائمًا إلى الأسفل ـ يعرف أنه على صورته، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة؛ فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة، فليس له من ملاذ سوى توكيد عقيدته العمياء فى نظام حديدى يحتوى ـ مثل ـ الصدرة على أدناس ضعفنا، وبالاختصار: ملاذه هو فى وضع مصير الإنسان بين يدى قوى غير إنسانية. وتأتى لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به: أما الأول فلأنه أرضى ـ رمزيًا ـ حقده على الإنسانية كلها فى ضحية واحدة، وأما الثانى فلأنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد، ولا يستطيع أن يعانى حقده على نفسه إلا بحقده على الآخرين معه. وربما لقى الجلاد حتفه شنقًا فيما بعد؛ أما الضحية ـ إذا نجا من القتل ـ فربما يستطيع أن يسترد مكانته، ولكن من يبطل هذا القداس الذى اشتركت فيه حريتان فى هدم ما هو إنسانى! كنا نعرف أنهم كانوا يحتفلون[1] بذلك القداس بعض الوقت فى كل مكان فى باريس، حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء. وسمعنا الشوارع كلها تصيح، وفهمنا أن الشر ـ الذى هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة ـ مطلق كالخير. وربما يأتى يوم يطل عصر سعيد على الماضى فيرى فى هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقًا من الطرق التى أدت إلى توفير السلام له. ولكنا لم نكن فى جانب التاريخ الذى انتهى؛ ولكنا ـ كما قلت آنفًا ـ كنا قد وضعنا فى موقف، بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحياها وكأنها شىء لا يمكن التخلص منه، فاستخلصنا من ذلك، على الرغم منا، هذه النتيجة التى تبدو مؤلمة للنفوس الجميلة: وهى أن الشر لا يمكن أن ينجى نفسه.

ولكن، من جهة أخرى، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من سر، على الرغم من أنهم ضربوا وأحرقوا، وفقئت أعينهم، ورضت عظامهم، فحطموا بذلك دائرة الشر، وأكدوا ـ من جديد ـ ما هو إنسانى بالنسبة لهم، وبالنسبة لنا، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم. وقد فعلوا ذلك دون شهود، ودون عون، ودون أمل، بل ودون عقيدة غالبًا، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد فى الإنسان، بل إرادة ذلك الاعتقاد، وقد تآمر كل شىء على تثبيط

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى، مما يمكن أن يكون مثار أزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب. وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع، ويصفها المؤلف فى مسرحيته الأخيرة: «سجناء ألتونا». وقد كتبنا فى ذلك مقالة فى مجلة الكاتب، عدد مايو ١٩٦١.

همتهم: فكم من الأمارات حولهم! وهذه الوجوه المطلة عليهم، وهذا الألم فيهم، وقد تضافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد بأنهم ليسوا سوى حشرات، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجعران، وأنهم سيفيقون من نومهم هوام[1] مثل العالم. وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره فى جسومهم المنكل بها، وفى أفكارهم المطاردة التى كانت تخونهم سلفًا، على أساس من لا شيء ومن أجل لا شيء، فى المطلق الذى لا مقابل له: لأن فى الباطن الإنسانى وحده يستطاع تمييز الوسائل والغايات، والقيم، والأشياء الراجحة، ولكنهم كانوا لايزالون من ذلك كله فى بدء خلق العالم. ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائيًا فيما إذا كان فى صميم العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية. وكنا على علم بهذا، وقد ظلوا صامتين، ومن صمتهم تولد الإنسان. وكنا على علم بهذا، إذا كنا نعلم أن فى كل لحظة من نهار، وفى الأركان الأربعة من باريس، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة. واستغرقتنا هذه الأنواع من التعذيب، فلم يكن يمضى أسبوع لا يسائل كل منا نفسه: «إذا عذبت فماذا أفعل ؟».

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا ـ بالضرورة ـ إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنسانى. وكنا نترجح بين البلد الذى لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها، والصحراء القحلة حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها. وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا فى العالم ـ الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم، والذين بنوا المنازل التى كنا نسكنها، ونصبوا على الطريق تماثيل عظمائهم ـ كانوا يمارسون فضائل متواضعة، ويمسكون بأنفسهم فى مواطن اعتدال، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إثمًا، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم. وعلى مدى البصر، كانوا يبصرون ناسًا، كما يترأى من أمثالهم نفسها التى كانوا يعملون بها، وقد تعلمناها عنهم، كما فى قولهم: «يجد الأحمق دائمًا آخر أكثر منه حمقًا يعجب به» و«المرء دائمًا فى حاجة إلى أصغر منه»، كما كانت طريقتهم فى التأسى فى الكروب ـ بتمثلهم فى كل حال لمن هو أسوأ منهم ـ تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها، ولا يمكن الخروج منها، ولا بلوغ أطرافها؛ وكانوا يموتون جميعًا عن طيب طوية، دون أن يسبروا غور حالتهم؛ ولهذا أولاهم كتابهم

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها فى مسرحيته المشار إليها فى الهامش السابق.

أدبًا ذا مواقف وسط. ولكنا لم نعُد نستطيع أن نجد طبيعيًّا أن نكون ناسًا على حين خيرة أصدقائنا، إذا كانوا قد أخذهم العدو، لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لا شىء وراءهما. فأما الجبناء والخونة فكل الناس فوقهم، وأما الأبطال فكل الناس دونهم. وفى الحال الأخيرة التى كانت غالبة عليهم، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة، بل شعلة ضئيلة فيهم، وهم الراعون لها وحدهم، وتتمثل كلها فى الصمت الذى يعارضون به جلاديهم، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطبى من الوحشية والجهل، بل إنهم لم يعودوا يبصرون فى ذلك الليل، ولكنهم يحسون به ـ تخمينًا ـ بما يحسون من برد الثلوج الذى ينفذ فيهم.

وكان لدى آبائنا شهود وقُدْوات. ولكن لم يعد هناك شىء، من هذا، لدى هؤلاء الرجال فى النكال. و«سانتيكزوبيرى»[1] هو الذى قال فى أثناء بعثة خطرة: أنا وحدى شاهدى الخاص. وهكذا هم: فالقلق ومرارة الإهمال وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع ـ بعد ـ أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه؛ وحينذاك يتجرع الكأس حتى الثمالة، أى: يعانى حالته الإنسانية حتى آخر رمق. نعم، هيهات أن نكون قد شعرنا جميعًا بهذا القلق، ولكنه كان يراودنا جميعًا فى صورة وعد أو وعيد. وطوال خمس سنين عشنا فى ذهول؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا فى الكتابة، فقد انعكس هذا الذهول فيما كتبنا، فشرعنا فى خلق أدب ذى مواقف متطرفة. ولا أزعم، بحال، أننا فى هذا أرفع قدرًا من كبار أقراننا، بل الأمر على نقيض ذلك، فقد كتب «بلوك ميشيل» ـ الذى كلفته ممارسته لحقه فى الكلام ثمنًا غاليًا ـ فى مجلة «العصور الحديثة»، يقول: «فى الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه فى صغار الأحداث»، ولست أنا الذى يفصل فيما إذا كان على صواب، ولا فيما إذا كان خيرًا للمرء أن يكون جانسينيًا (جبريًا) أو يسوعيًا (من دعاة حرية الإرادة). وبالأحرى: أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منها، وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسينيًا ويسوعيا فى وقت معًا. فنحن، إذن، جانسينيون، لأن العصر صنعنا كذلك؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا، فإنى أقول إننا جميعًا كتاب ميتافيزيقيون، وأحسب أن كثيرًا منا

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ ـ ١٩٤٤) كان بحارًا، ثم صار طيارًا، واشترك فى الحرب العالمية الأخيرة، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير فى شمال إفريقيا، وقد كتب قصصًا كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين المحدثين، وهى تشيد ببطولة الإنسان وتحكمه فى الكون، ويمزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية.

سيرفضون هذه التسمية، أو لا يقبلونها إلا فى تحفظ، ولكن منشأ هذا سوء فهم، لأن الميتافيزيقية ليست جدالا جديبًا فى مبادئ تجريدية تستعصى على التجربة: بل هى مجهود حى للإحاطة الباطنة بالحال الإنسانية كلية.

وبما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخى كما اكتشف «تورتشلى» الضغط الجوى، ورمت بنا قسوة الزمن فى هذه القطيعة، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة)، وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقى ونسبية الواقع التاريخى والتوفيق بينهما، وهو ما أسميه ـ عاجزًا عن تسمية أفضل ـ بأدب الظروف الكبيرة[١٠]. فليست المسألة لدينا هى الهروب فى الأيدى، ولا التخلى تجاه ما يسميه السيد «زاسلافسكى» M. Zaslavsky ـ الذى يصعب نقل كلامه ـ فيما كتبه فى جريدة البرافدا: «التقدم التاريخى». فهذه المسائل ـ التى يضعها لنا عصرنا والتى ستظل دائمًا مسائلنا ـ من نوع آخر: فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنسانًا فى التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثَمَّ تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد ـ الذى لا يمكن رده إلى شىء آخر ـ وبين نسبيتنا، أعنى تأليفًا بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أى نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وما علاقة الأخلاق بالسياسة ؟ وكيف نتحمل التبعة، لا فى مقاصدنا العميقة فحسب، وفى النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفى حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريديًا بالتأمل الفلسفى. ولكنا ـ نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل، أى ندعم أفكارنا بهذه التجارب الخالية العينية التى تسمى: القصص ـ كنا فى البدء، نتصرف فى القواعد الفنية التى حللتها آنفًا[1]، والتى هى فى غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض. وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها، وبخاصة، كى تحكى بها حوادث حياة فردية فى صميم مجتمع مستقر، قد كانت تسمح بالتسجيل، والوصف والشرح للانحرافات والاتجاهات وأنواع النظام والتحلل البطىء لنظام خاص وسط عالم ساكن؛ فى حين كنا ـ منذ عام ١٩٤٠ ـ فى وسط إعصار، إذا أردنا أن نتخذ فيه وجهة وجدنا أنفسنا فجأة فى صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيدًا من ذلك، كما أن معادلة

(١) فى الفصل السابق.

الدرجة الثانية أشد تعقيدًا من معادلة الدرجة الأولى. فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلى الذى يحتويها، فى حين أن هذه النظم جميعًا فى حركة، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض.

فى عالم القصة الفرنسية المستقر، فيما قبل الحرب، كان المؤلف فى نقطة الكون المطلق، يتمثل فيه السكون المطلق، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته، ولكن بما أننا كنا مبحرين[1] على سفينة نظام فى أوسع تطور، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية؛ ففى حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين فى خارج التاريخ، وأنهم ارتفعوا، بخفقة من جناحهم، فوق قمم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث فى الحقيقة، غاصت بنا الظروف فى عصرنا، فكيف كان يمكننا، إذن، رؤية العصر فى عمومه، مادمنا كنا فى داخله ؟ ومادمنا قد وضعنا فى موقف، فالقصص التى كان يمكننا أن نفكر فى كتابتها هى قصص المواقف، بدون رواة فيها، ومن غير شهود يعملون كل شىء، وموجز القول: كان علينا ـ إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذى نعيش فيه ـ أن ننتقل بقواعد الفن القصصى من آلية «نيوتن» إلى النسبية العامة؛ وأن نجعل كتبنا آهلة بأنواع من الوعى نصف واضحة ونصف غامضة، ربما نتجاوب معها جميعًا، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة فى الحدث أو فى ذات نفسه؛ وأن نقدم فى قصصنا أفرادًا تكون حقيقتها نسيجًا مضطربًا متناقضًا من التقديرات التى يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه، ويحكم بها كل واحد منها، فلا تستطيع أبدًا أن تفصل أنت ـ من داخلها ـ فيما إذا كانت تغيرات مصائرها صادرة عن مجهوداتها، أو عن أخطائها، أو عن مجرى العالم، وكان علينا أخيرًا أن نترك فى كل مكان شكوكًا وأنواعًا من التوقع ومواضع غير كاملة، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين، موحين إليه بالشعور بأن آراءه ـ فى عقدة القصة وشخصياتها ـ ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة، وبدون أن نقوده إلى التنبؤ بشعورنا، ولا ندعه يفعل.

ولكن ـ من وجهة أخرى، كما قد وضحت ـ كان شعورنا بالتاريخ يصحح من وضعنا، إذ كنا يومًا بيوم ذلك المطلق الذى كان يبدو ـ أولا ـ أن التاريخ قد انتزعنا إياه. فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذى وقع، فإنها قد اكتسبت ـ فى هذه القطيعة ومغامرات

(١) لفهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقًا فيما يخص رهان باسكال، وتعليقنا عليه.

الحاضر وريبته ـ كثافتها التى لا سبيل إلى ردها إلى شىء آخر. ولم نكن نجهل أن عصرًا سيأتى يستطيع فيه المؤرخون أن يجولوا فى كل ناحية من تلك الفترة التى كنا نحياها محمومين دقيقة دقيقة، فيوضحون ماضينا بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا، ويفصلون فى قيمة مشروعاتنا بنتائجها، وفى صدقنا فى نياتنا بنجاحها، ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سوانا، فكان علينا أن ننقذ أنفسنا أو نهلك متخبطين فى هذا الزمن الذى لا يقبل الإعادة. وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية فى وجه مالا يستطاع فهمه ولا الدفاع عنه، وأن نراهن، ونلجأ إلى التخمين دون برهان، وأن نشرع فى أعمالنا فى حيرة، وأن نثابر على غير أمل. وقد يستطاع شرح عصرنا، ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح. ولن يستطاع انتزاع هذا المذاق المر الذى جرعنا إياه وحدنا، وسيختفى هذا المذاق باختفائنا.

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكى الحوادث فى الماضى، وكان التتابع الزمنى لأحداثها يترأى من وراثة العلاقات المنطقية والصلات العالمية، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهومًا سلفًا، وكانوا يقدمون لنا فيها أمورًا عاشها الناس وفكروا فيها من قبل، وربما يناسب هذا الفن مؤلفًا يعتزم، بعد قرنين، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠. ولكنا إذا أملنا الفكر فيما نكتب مستقبلا اقتنعنا أن أى فن لا يمكن أن يكون فنًا مالم يرد إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها واستحالة التنبؤ بها، ومالم يرد إلى الزمن مجراه، وإلى العصر كثافته المتوعدة الجليلة، وإلى الإنسان صبره الطويل. ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت، بل كنا نتمنى أن نأخذ بخناقه: فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ، ليرمى به من شعور إلى شعور، كما يرمى بِهِ من عالم مطلق يستعصى على الدواء، إلى عالم آخر مطلق كذلك، وليظل شاكًا فى شكوك الأبطال نفسها، مضطربًا، مغمورًا بحاضرهم، وينوء تحت عبء مستقبلهم، محاصرًا بإدراكاتهم الحسية ومشاعرهم، كأنها صخور عالية مالهن طلوع، وليشعر أخيرًا أن كل مرتاج من أمزجتهم وكل حركة فى فكرهم، تحوى الإنسانية كلها، وأنها ـ فى زمانها ومكانها ـ فى صميم التاريخ، وأنها ـ على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاسًا دائمًا ـ انحدار لا ملاذ منه نحو الشر، أو صعود نحو الخير صعودًا لا يمكن لمستقبل ما أن

يمارى فيه. وهذا ما يشرح عندنا النجاح الذى أوليناه مؤلفات «كافكا»[1]، وكتاب القصة الأمريكيين.

أما «كافكا» فقد قيل عنه كل شيء، فقيل: إنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء، وحال اليهود فى أوربا الشرقية، والبحث عن التعالى المنيع، وعالم الفيض الروحى حين يعوز الفيض. كل هذا حق، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية. ولكن الذى لمسناه بوجه خاص، هو أنه ـ فى هذه الدعوة المرفوعة دائمًا، والتى تنتهى فجأة نهاية سيئة، والتى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم؛ وفى الجهود العابثة للمتهمين لمعرفة مسائل الاتهام؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلد والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام؛ وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابرة على حين مفاتيحه فى مكان آخر ـ فى هذا كله، كنا نعرف التاريخ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ وكنا بعيدين من «فلوبير» ومن «موررياك»؛ إذ كان فيما كتب كافكا ـ على الأقل ـ طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة، وقد عيشت فى دقة وبراعة وتواضع، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شيء آخر، ولحمل القراء على الإحساس ـ وراء هذه المظاهر ـ بحقيقة أخرى لا نعطاها أبدًا. ولا نحاكى «كافكا»، ولا نتجه من جديد، ولكن كان علينا أن نمتاح من كتبه باعثًا من بواعث التشجيع العظيمة القيمة، على أن ننشد طلبتنا فى مكان آخر. أما الأمريكيون فليست قسوتهم ولا تشاؤمهم هما اللذين أثرا فى نفوسنا: فقد عرفنا فيهم أناسًا غمرتهم الأحداث، تائهين فى قارة مفرطة فى سعتها كما كنا تائهين فى التاريخ، ويحاولون، بدون تقاليد، وبالوسائل الميسورة، عن ذهولهم وقطيعتهم بين أحداث تستعصى على الفهم. وليس نجاح «فولكنر»[2] و«همنجواى»[3] و«دوس باسوس»[4]، أثرًا للولوع بكل جديد، أو على الأقل لم يكن كذلك ابتداء، ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعى من جانب أدب أحس بأنه مهدد، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخى، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملء وظيفته فى مظانها الجديدة. وهكذا، فى نفس

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية، يعبر فى قصصه عن جانب الحمق فى الوجود الإنسانى.

(٢) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكيين المعاصرين، ولد عام ١٨٩٧، ونال جائزة نوبل عام ١٩٥٠.

(٣) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكى، ترجمت قصته: «لمن تدق الأجراس؟» إلى اللغة العربية، نال جائزة نوبل عام ١٩٥٤.

(٤) Deso Passos كاتب قصص واقعية أمريكى، ولد عام ١٨٩٦.

اللحظة التى كنا فيها نواجه الجمهور، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية، فكانوا يقدمون لنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية ـ بتسويتها، ابتداء، بين كل أنواع الذاتية [١١] ـ قد ردت إلى الحادثة الحية كل قيمتها، وهدتنا فى الأدب عن طريق الذاتية المطلقة، الواقعية التوكيدية، وكان أسلافنا يفكرون فى تبرير مشروعهم الجنونى فى الحكاية تبريرًا ظاهرًا على الأقل، بتذكيرنا دائمًا فى قصصهم ـ صراحة أو إضمارًا ـ بوجود مؤلف؛ وأما نحن فكنا نتمنى أن تقوم كتبنا فى الهواء وحدها، وأن الكلمات ـ بدلا من أن تتجه إلى الخلف نحو الذى خطها، منسية معزولة غير ملحوظة ـ تكون مثل مراكب الانزلاق على الثلج، تجنح بالقراء وسط عالم لا شهود فيه، وموجز القول: تمنينا أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث، لا على أنها ـ أولا ـ من محض الصدفة، بل كنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا، كما طردناها من عالمنا. ولم نعد، فيما أعتقد نحدد الجمال بالشكل، بل ولا بالمادة، بل بكثافة الوجود [١٢].

قد بينت أن الأدب الذى يهتم بسرد حوادث الماضى يفسر عند مؤلفيه باتخاذ وضع للإشراف من الأعلى على الجماعة فى جملتها، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم فى جانب التاريخ الذى وقع، يدأبون فى إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخى، وفى إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة. وهذه الوثبة فى الأبدية أثر مباشر للقطيعة التى بينتها بين الكاتب وجمهوره. وعلى العكس من ذلك، يفهم المرء، دون جهد، أن قرارنا فى توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارئ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون. حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى، فهو فوق أقرانه، يتمتع بأضواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المرذول، يدب كالهوام دونه؛ ولكنه إذا توصل إلى التفكير فى أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور ذى امتيازات، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى؛ وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبونًا فى عصره أن يستدبره، أو أن يزعم أنه يعلو عليه، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره، أى حين يتجاوزه إلى المستقبل الأقرب؛ حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع، لأن المسألة التى يبحث عن حلها بوسائله الخاصة هى مسألة الجميع. على أن من

اشتركوا منا فى المنشورات السرية فى الحرب كانوا يتوجهون فى مقالاتهم إلى الجماعة كلها. لم نكن مهيئين لأمر، ولم نظهر فيه على جانب كبير من البراعة؛ فلم ينتج أدب المقاومة شيئًا ذا بال. ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمى عينى.

وفى هذه المقالات غير الموقعة، كنا، بعامة لا نمارس سوى التفكير السلبى الخالص فى سلبيته. ففى مواجهة اضطهاد سافر يصوغ، يومًا بيوم، أساطير يدعم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هى الرفض. وغالبًا ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير تحكمى، أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية؛ وعندما كان يحدث لنا أن نمجد شخصًا نُفى أو رمى بالرصاص، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كى نقول: كلا.

وكان علينا أن نوقظ العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التى كانوا يكررونها علينا مساءً وصباحًا، فيما يخص أوربا، والجنس، واليهودى، والحرب الصليبية ضد البلشفية، لأن تلك العقلية وحدها هى القادرة على تمزيق هذه المبادئ إربًا. وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعًا التى كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جدارة. ولكن بما أننا ـ خلافًا لديدرو وفولتير ـ لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا فى القصص الأدبية، ولو لتجليلهم بالعار من اضطهادهم، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما(١)، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذى نما لدى الكاتبين السابقين وأمثالهم، وهو الهرب من حالتنا ـ بوصفنا مضطهدين ـ بممارسة مهنتنا فى الكتابة؛ بل على النقيض من ذلك، كنا فى صميم الاضطهاد نقدم للجماعة المضطهدة ـ التى نحن جزء منها ـ صور غضبها ومالها. ولو كنا أوفر حظًا وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحادًا وأحسن استجابة، لكنا قد استطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة. على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك، لما كان مدعاة للإفراط فى إطرائنا لأنفسنا: فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضاءها على حسب مهنهم؛ ومن كانوا يعملون منا فى حركة المقاومة فى حدود تخصصهم، لم يكونوا ليجهلوا أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة ـ فى حدود تخصصهم ـ بعمل هو أهم كثيرًا من عملهم.

ومهما يكن من شىء، فإن هذا المسلك ـ الذى كان ميسرًا لنا بسبب تقاليدنا

(١) لأن المضطهدين (بكسر الهاء) هنا هم المحتلون.

الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية ـ استهدف، بعد التحرر من الاحتلال الألمانى، لخطر التحول إلى سلبية منظمة، وإكمال القطيعة، مرة أخرى، بين الكاتب وجمهوره. وكنا [فى حركة المقاومة] قد مجدنا كل أشكال الهدم: من الهرب من التجنيد، ومن رفض الطاعة، ومن التسبب فى إخراج القطارات عن القضبان، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة، ومن المشروعات الإجرامية، لأننا كنا فى حرب. وقد انتهت الحرب؛ فلو ظللنا على تلك الحال، لصرنا من فئة السيرياليين والفئات الأخرى التى جعلت من الفن شكلا دائما أساسيًا من أشكال الاستهلاك. ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨. فقد كان جميلا استدعاء الطوفان كى يغمر فرنسا الظافرة الشبعى التى كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوربا. وقد أتى الطوفان، فماذا بقى للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميتافيزيقى فيما بعد الحرب الأخرى فى طرب، وفى انفجار الانطلاق الذى يعقب الضغط؛ ولكننا اليوم تهددنا الحرب والمجاعة والدكتاتورية، فمازلنا مغمورين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد، فكان يستطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً بعشرين قرنًا من ثقافة وادخار. أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها، أو تأبى أن تشعل، فزمن الأعياد غير قريب الإياب. فى هذا العصر البقرات العجاف، يأبى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموغل فى الزوال. وفى مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء، قد يستطاع حسبان الفن ترفًا أسمى؛ لأن الترف يبدو علامة المدينة. ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تحلل اجتماعى، كفقد الطابع الذى كان له من أنه «استهلاك ملحوظ الشأن»، وكان هذا الطابع مبعث نصف ما فيه من متعة؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختلى بنفسه، فلا يكون فى القمة من درجات السلم الاجتماعى، بل على هامش المجتمع، فسيظل فن الاستهلاك المحض فى الهواء، ولن يرتكز، بعد، على ملذات متينة، كملذات الطهى والملبس، وإذا زود بشىء، فإنما يزود ـ فى أضيق الحدود ـ فئة قليلة من المتميزين بأنواع الهرب الخلوى، وبمتع خرقاء، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة. وحين اهتمت أوربا كلها أولا بالتعمير، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير، قام الأدب (وهو الذى يساير كل المواقف، شأنه شأن الكنيسة، فيبحث عن سلامة نفسه فى كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر: فالكتابة ليست الحياة، كما أنها ليست انتزاع المرء نفسه من الحياة، ليتأمل ـ فى عالم من الاستقرار ـ الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال، وليست هى ترك

المرء نفسه يتمزق ـ كأنما اخترمته السيوف ـ بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف: وإنما الكتابة ممارسة مهنة. مهنة تتطلب مرانًا وعملا مدعمًا، وضميرًا مهنيًا، مع الشعور بالتبعات. وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها، بل الأمر على النقيض من ذلك: فمنذ مائة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه فى نوع من البراءة، فيما وراء «الخير» و«الشر» ويمكن أن يقال، فى حيز ما قبل المعصية. وإنما المجتمع هو الذى قد وضع على عاتقنا ـ حديثًا ـ ما علينا من تكاليف وواجبات. وعلينا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جدًا، لأنه حكم بالإعدام على من تعاون منا مع العدو، فى حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحرارًا. ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسى كانت خيرًا من التحدث عنه. ولا أجد فى ذلك مدعاة عار كبير. حقًا، بسبب أننا محض مستهلكين، يبدو المجتمع غير رحيم بنا. والمؤلف حين يقتل رميًا بالرصاص يرح الأمة، لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلبة للغذاء. وحاجة الأمة[١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيرا من حاجاتها إليه. ولا أقول إن هذا عدل، بل هو ـ على نقيد ذلك ـ باب مفتوح لكل صنوف الإساءة، وللرقابة والاضطهاد. ولكن علينا أن نحتاط، لأن مهنتنا تقترن ببعض الأخطار. حينما نكتب فى الخفاء، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة، وجسيمة بالنسبة لصاحب المطبعة. وغالبًا ما كان يعرونى من ذلك خجل؛ وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعًا من الانكماش فى القول. عندما يمكن أن تكون الحياة ثمنًا لكل كلمة تقال، يجب الاقتصاد فى القول. فليس لدى المرء وقت للهو بالأنغام، ويمضى المرء سريعًا إلى ما هو ادعى إلى العجلة، ويختصر الطريق. لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة فى أزمة، وأقول عن طيب خاطر: إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ولكن أمنيتنا ـ بعد أن أخذنا نصرح بأسمائنا فيما نكتب ـ أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا، على أن من يخفى اسمه يتعرض دائما لخطر أعظم.

فى مجتمع يعتمد على الإنتاج، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى، من الواضح أن يظل العمل الأدبى فيه بلا مقابل، وحتى لو أفاض الكاتب فى شرح ما كلفه العمل الأدبى من جهد، وحتى لو أبان، بحق، أن هذا العمل، إذا نظر إليه فى ذاته، يحتاج إلى استخدام نفس القوى التى يحتاج إليها فى عمله الطبيب والمهندس، فستظل الحقيقة قائمة: أن الإنتاج الأدبى لا يمكن أن يكون متاعًا من الأمتعة. ومجانية العمل الأدبى هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها، بل فيها كبرياؤنا،

إذ نعلم أنها صورة الحرية. فالعمل الفنى بلا مقابل، لأنه غاية مطلقة، ولأنه يتمثل للناظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق. وعلى الرغم من أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون إنتاجًا بذاته، ولا يحرص على أن يكونه، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج، أى يعكس على المنتج صورة الإنتاج فى عبارات حرة، كما فعل «هيزيودوس»[1] فيما مضى. ولا نريد بذلك أن نعقد من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذى موضوعه العمل، والذى كان «بطرس هامب»[2] أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للسأم. ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر فى وقت معًا، ففى نفس الوقت الذى يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم، عليه أن يجلو لهم المبادئ والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجى. وإذا كانت السلبية مظهرًا للحرية، فالبناء مظهرها الآخر. على أن الحقيقة المزعمية المثيرة أن الحرية البناءة لم تكن قط أقرب من الوعى بنفسها مما هى عليه فى هذا العصر، وربما لم تكن قط مستسلبة أعمق مما هى فيه. ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف فى هذا العصر، على حين لم تكن قط منتجاته ودلالته قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس، ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيرًا مما يفهمه فى هذا العصر، فى حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر فى هذا العصر. فدورنا، إذن مرسوم: فالأدب بوصفه سلبية، عليه أن يمارى فى استلاب العمل؛ وبوصفه خلقًا وتجاوزًا، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق، ويصحبه فى جهده الذى يبذله فى سبيل تجاوز استلابه الحالى نحو موقف أفضل. وإذا كان حقًا أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هى الملكية والعمل والوجود، أمكن، إذن، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التى توحد بين الوجود والملكية؛ فالإحساس ماثل فيه على أنه متعة، وهذا - فلسفيًا - خطأ، والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيرًا لمن وجوده أقوى. فمن كتاب «عبادة

(١) شاعر إغريقى من القرن الثامن قبل الميلاد، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية، والمشهور أنه ألف كتاب «الأعمال والأيام»، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال، فى أسلوب ملحمى يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعدل، فى حياة حافلة بالنشاط والعقل.

(٢) Piere Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين، ولد عام ١٨٧٦، بدأ حياته عاملا فى مصنع حلوى، ثم من عمال السكك الحديدية. ويصف فى قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة لمختلف المواد من بدء المادة الغفل حتى تصير نتاجًا صناعيًا كاملاً. ومن قصصه: «جهد الرجال» (١٩٠٨) و«السكك الحديدية» (١٩١٢) و«المهن» (١٩٣١) وفى القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته هو فى المهن التى احترفها.

النفس»[1] إلى كتاب «تملك العالم»[2] وما بينهما من كتاب «الأغذية الأرضية»[3] و«يوميات برنابوت»[4]، فى كل هذه الكتب، الوجود هو التملك. والعمل الفنى بتولده من مثل هذه الملذات ـ لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة، وهكذا استحكمت العقدة. أما نحن فعلى النقيض من ذلك، إذا اقتضت الظروف منا أن نجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثنايا موقفنا التاريخى. فهل المرء من صنع غيره؟ أو من صنع نفسه؟ وما العمل ؟ وما الغاية التى تبتغى منه اليوم؟ والرسائل فى مجتمع مبنى الصنف، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل؟ وبأى الطرق؟ وأن العلاقة بين الغايات يمكن أن تهدف ـ أولاً ـ إلى إعجاب الغير، ولكنها تغضب وتقلق، ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقينى. وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ، ولكنها عذاب وتساؤل. فإذا منحنا فيها النجاح، لم تكن صنوف مسلاة، بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كى «يرى» بل كى «يغير». ولن يفقد بذلك شيئًا، هذا العالم العتيق البالى البغيض المريض، بل سيكون أمره على نقيض ذلك. ومنذ «شوبنهور» يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم مالها من قدر حينما يكبت الإنسان فى قلبه إرادة القوة، ولا تفضى الأشياء بأسرارها إلا للمستهلك المتعطل، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا فى اللحظات التى يعرف فيها ماذا يصنع بها. وهذه الأوصاف المضجرة فى القرون الأخيرة هى رفض للانتفاع: فلا يمس المرء العالم فى شىء، بل يزدرده نيئًا بعينيه. ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازى، يختار ـ كى يحدثنا عن الأشياء ـ اللحظة الممتازة حين تنقرض كل العلاقات التى كانت تربطه بها إلا الخيط

---

(١) Culte du Moi من قصص موريس باريس التى ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجهت القصة الفرنسية نحو مسائل الحياة الباطنة، وأكدت ضرورة الفصل فى أمر الأخلاق. وفى الأصل : La Culture du Moi، ونعتقده خطأ مطبعيًا.

(٢) La Possession du Monde من بين رسائل «جورج دوهامل» فى مسائل المدنية الحديثة، صدر عام ١٩١٩، ونظيره: «أحاديث فى الضوضاء» (١٩١٩) و«أحاديث فى التفكير الأوربى» (١٩٢٨) و«مناظر من الحياة المقبلة» (١٩٣٠).

(٣) Nourritures Terrestres انظر هامش ص٣٧ من هذا الكتاب. ولأندريه جيد كتاب الأغذية الأرضية (١٨٩٧) ثم كتاب «الأغذية الجديدة الأرضية» (١٩٤٥).

(٤) Barnabouth الشخصية الأدبية التى خلقها «فاليرى لاربو» فى قصصه، وهو «ألسون برنابوت»، ثرى من أمريكا الجنوبية، يرحل إلى بلاد أوربا، وينظر إليها بروح الملول. ويبحث فيها، بالإنفاق والإسراف! عن المتعة وعن «المطلق».

الدقيق من النظر، وحين تذوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذيذة. هذا هو عصر التأثرات، تأثر بمناظر إيطاليا، أو إسبانيا، أو الشرق. وهذه المناظر التى يتشربها الأديب عن وعى، يصفها لنا فى اللحظة الدقيقة التى هى نهاية تناول الطعام ببدء الهضم، حين تغمر الذاتية ما هو موضوعى من الطعام، وقبل أن ينقرض بحوامضها؛ ففى وصفه تكون الحقول والغابات حقولاً وغابات أيضًا وحالات نفسية سلفًا. فالكتب البرجوازية مأهولة بعالم متجمد مصقول، عالم العيشة الرخية فى الريف، يعيد إلينا ـ على وجه الدقة ـ إما مسرة محتشمة وإما حزنًا فريدًا. وسنراه من نوافذنا، ولا نكون فى داخله. وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولا بفلاحين، فهم على تضاد مع الظلال الخالية فى الجبال ومع المجرى الفضى للأنهار؛ وفى حين يعزقون بفئوسهم الأرض مستغرقين فى العمل، يجعلنا، نراهم فى ملابس عطلة الأحد. هؤلاء الفلاحون فى عالم الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذى كان موضع سخرية «يوحنا إيفل»[1]، والذى أدخله «بريفو»[2] فى صورة من صوره التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) فجعله يعتذر قائلا: «لقد خلطت فى فهم الصورة». وكذلك هؤلاء الكتاب، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية.

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود، فكل حركة ترسم وجوهًا جديدة على الأرض؛ وكل وسائل فنية صناعية، وكل أداة بمثابة طريق مطلٍّ على العالم؛ وللأشياء من الوجوه بقدر ما لها من طرق استخدام. ولم نعد ـ بعد ـ مع أولئك الذين يريدون تملك العالم، ولكن مع من يريدون تغييره. وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه. يقول «هيدجر»: إن المرء يعرف المطرقة حق المعرفة حين يستخدمها ليطرق بها. ويعرف المسمار كذلك حين يدقه فى الجدار، والجدار حين يدق فيه المسمار. وقد فتح لنا «سانتيكروبيرى»[3] الطريق، فأرانا

(١) Jean Effel رسام هزلى (كاريكاتورى) فرنسى معاصر.

(٢) فى الأصل Pruvost ولا نعلم أحدًا يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين، ونعتقد أنه خطأ مطبعى، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ ـ ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبى، وبلغ قمة شهرته فى نهاية القرن التاسع عشر. ومن قصصه: «خريف امرأة» (١٨٩٣) و«أنصاف العذارى» (١٨٩٤) ثم سلسلة قصص بعنوان: «رسائل إلى فرانسواز» من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨.

(٣) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (ص٢٠٤) ونضيف هنا موجزين سبب إعجاب المؤلف به، فمثلاً فى قصة هذا الكاتب التى عنوانها: «أرض الرجال» (١٩٣٩) فى صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مرتكزة على أفكار ذات معنى خلقى جميل. وهى تدور حول مهنة الطيران، مهنة المؤلف وفيها يبين كيف يصارع الطيارون=

أن الطائرة للطيار عضو من أعضاء[١٤] الإدراك الحسى، وأن سلسلة جبال ـ فى سرعة ستمائة كيلو متر فى الساعة وفى مرآها الجديد حين التحليق فوقها ـ هى عقدة ثعبانية، فهى، تتراكم، وتسود، برءوسها صلبة محترقة تجاه النساء، تبحث عن الأذى، وعن الصدام؛ فى حين تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطواء الجلباب الأرضى من حولها. فتقفز مدينة «سانتياجو» لتصبح فى جوار باريس، وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الجاذبية كأنها قضبان سكة حديدية، لتجذب «سان أنطونيو» نحو نيويورك. وبعد «هنجواى»، كيف كان يمكننا أن نفكر فى وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تغوص فى العمل، كى تقاس كثافة جودتها لدى القارئ بوفرة الصلات العملية التى تربطها بالأشخاص. فاجعل الجبل يتسلقه مهرب البضائع، أو جابى الضريبة، أو رجل من رجال المقاومة، أو اجعله يحلق فوقه[١٥] طيار، فإن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابكة ويقفز إلى خارج كتابك، كما يقفز الجنى من قمقمه. وهكذا يكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات. وكل المشروعات التى نستطيع أن نتحدث عنها ترجع إلى مشروع واحد: هو صنع التاريخ. وها نحن أولاء مقودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لننتج أدب العمل.

فالعمل بمثابة صنع فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ، أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبية التاريخية والمطلق الخلفى والميتافيزيقى فى هذا العالم العدو الصديق، المرعب الهزأة، كما يكشف عنه العمل؛ هذا هو موضوعنا. ولا أقول

= الموت فى أقسى صور عنفه لئلا يخونوا الثقة التى أولتهم إياها أمتهم، ويبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما يستخدم الفلاح محراثه، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف «الأرض» وتحليل مظاهر الحياة فيها، كى يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هى المسكن الجدير بالإنسان وفى حادثة من الأحداث تعرض فيها، مع صاحب له، لموت محقق فى الصحراء فأتى بدوىّ لإنقاذهما، فرأى فيه «الإنسان». وعنده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها، ولكنها تتبدى وتتأكد فى أعمال الأفراد المتحدين عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصدون إلى شىء أسمى منهم، فيتحولون من أفراد إلى «ناس». ويقولون: «حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة فى خارج نطاق ذاتنا، فى هذه الحالة وحدها نحيا، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر، بل أن ننظر جميعًا إلى اتجاه واحد». ولن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بمصير الإنسانية، ويرى فيها متعته. وفى قصته الأخرى: «الطيران ليلا» يصور نموذجين: الرئيس الذى يصوغ أنواع الإرادة، والمرءوس الذى يتقبل صنوف المغامرة فى المهنة التى ارتضاها حين ينفذ الأوامر. وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد، بل علاقة الإنسان بالإنسان. فحريتهما كليهما هى الانضمام التام لما يفرضه الواجب من ضرورة. وبالعمل وحده يستطيعان تحقيق هذا الواجب حين يهدف العمل إلى غاية ليست محصورة فى نطاق الذات.

إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة، فمن المؤكد أن من يخفون فى نفوسهم بعض قصص الحب الجميلة الحزينة التى لن ترى النور أبدًا. وماذا يمكننا أن نفعل فى الأمر ؟ فليست المسألة فى أن نختار العصر الذى نعيش فيه، بل فى أن نختار كيف نكون فى العصر.

وأدب الإنتاج الذى أخذ يظهر لن ينسى الناس أدب الاستهلاك الذى هو نقيضه، ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه فى الكثرة، بل يحتمل أنه لن يساويه أبدًا. ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته، ويحقق جوهر فن الكتابة، بل ربما سيختفى هذا الأدب عما قريب، إذ يبدو أن الجيل التالى لنا مرتاب فى أمره، فكثير من قصص هذا الجيل كالأعياد الحزينة المختلسة، شبيهة بالحفلات الماجنة أيام الاحتلال، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب، وهم يحتسون الخمور القوية الأثر. وفى هذه الحالة ستخفق ثورة الأدب. وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر، فسينتهى أمره كما انتهى أدب القول، لتعاد الكرَّة إلى هذا الأدب من جديد، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأدبين بعد الآخر. وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائيًا فى القيام بثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير. حقًا فى الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل ولخارج العمل، وللسلبية والبناء، وللعمل والتملك والوجود وحينذاك يمكن أن يستحق اسم «الأدب الكلى».

وفى الحق ليس بكافٍ أن نعترف بالأدب نوعًا من الحرية، وأن نستبدل بالإنفاق العطاء، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأدنين، وأن نرغب فى إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة فى حملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها، بل يجب كذلك أن نعرف من الذى يقرأ لنا، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تحصر فى نطاق الوهم المثالى مأربنا فى الكتابة من أجل «العالمى العينى». وإذا كان لأمانينا أن تتحقق، فسيحتل كاتب القرن العشرين - بين الطبقات المهضومة وظالميها - موقفًا شبيهًا بموقف مؤلفى القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية، وبموقف «ريتشارد رايت» بين السود والبيض، فهو مقروء من الظالم والمظلوم، شاهد للمظلوم ضد الظالم، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة، معتد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله، معاون على تكوين مذهب فكرى بناء وثورى. والمسألة هنا، ويا للأسف!

مسألة آمال ليست فى مكانها التاريخى، فما كان ممكنًا أيام «برودون» و«ماركس» لم يعد ممكنًا. إذا لنتناول المسألة من البدء ولنخص جمهورنا بدون تحزب. ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم، فهذا الموقف، فيما يبدو، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض، فهو ـ إيجابيًا ـ ذو مظاهر متألقة، وإمكانيات واسعة ومسلك حيوى يحسد عليه فى الجملة، وإما سلبيًا، فليس سوى أن الأدب آخذ سبيله إلى الموت. وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الخيرة، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط فى المجتمع الحاضر. ففى نفس اللحظة التى نكشف فيها أهمية أدب العمل، وفى اللحظة التى يتراءى لنا فيها ما يمكن عليه «أدب كلى»، ينماع جمهورنا ويختفى، فلم نعد نعرف، على وجه الدقة، لمن نكتب.

لأول وهلة. يبدو حقًا أن كتاب الماضى لو أمكنهم أن يرونا لكان لابد أن يشتهوا ما لنا من حظ[١٦]. قال يومًا «مالرو»: «نفيد نحن من الآلام التى عاناها بودلير» ولا أعتقد أنه حق كل الحق، ولكن الحق أن «بودلير» مات بدون جمهور، وأننا نحن ـ من دون إدلاء بحججنا، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كنا سندلى بها مستقبلا ـ لنا قراء فى العالم أجمع. وهذا مدعاة لأن تعرونا حمرة الخجل، ولكن الأمر ـ بعد ـ ليس خطأنا. فمصدره كله الظروف. فالحرص على الاستقلال الاقتصادى قبل الحرب، ثم الحرب، حرما جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية، فهم اليوم بسبيل تعويض ما فاتهم، فهم يضعون اللقمة مزدوجة فى أفواههم، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط. والحكومات مشايعة لنفس الفكرة. وقد بينت فى مكان آخر أنه قد شرع، منذ قليل، فى الاعتداد بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة. وقد امتدت فى هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات. ويجد فيها الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلا الطبعات الأمريكية لما وراء البحار)، ومن حماية الإنتاج المحلى (فى كندا وفى بعض بلاد أوربا الوسطى)، ثم من الإنفاقات الدولية، فتغمر البلاد بعضها بعضًا ـ على سبيل التبادل ـ بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل فى مختلف الأماكن (مما تحمل اسم Digests، أى: الأدب المهضوم سلفًا، كما يدل عليه الاسم، فهو الهاضوم الأدبى. وموجز القول أن الآداب، شأنها شأن الخيالة (السينما) ـ فى مأزق أن تصير فنا تصنيعيًا، ومن المؤكد أننا نربح من ذلك: ففى كل مكان تمثل

مسرحيات «كوكتو» و«سالا كرو»[١] و«أنوى»[٢]، ويمكن أن أذكر عديدًا من الكتب التى ترجمت إلى ست لغات أو سبع، فى أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها. وعلى الرغم من ذلك ليس بريق النجاح فى هذا كله إلا سطحيًا: فربما كان لنا قراء فى نيويورك أو تل أبيب، ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع فى باريس، وبذا تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد. فربما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف فى أربعة أو خمسة بلاد أجنبية، وعشرة آلاف أخرى فى بلدنا: عشرون ألف قارئ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب. وهذه الشهرة فى مختلف أجزاء العالم أقل ثباتًا من شهرة أسلافنا الوطنية. أعرف أن الورق قد كثر. ولكن يتعرض طبع الكتب فى أوروبا لأزمة؛ لأن عدد النسخ المبيعة يظل ثابتًا.

ولنكن مشهورين فى خارج فرنسا. فليس فى هذا مسرة لنا، إذ إنه سيظل مجدًا بلا أثر. ففوارق الإمكانيات الاقتصادية والحربية تفصل اليوم بين الأمم فصلا آكد مما تفصلها البحار والجبال. فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى فى إمكانياته إلى بلد دونه فى الإمكانية ـ مثلا من أمريكا إلى فرنسا ـ ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية. حقًا توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهى الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس فى أوروبا. ولكن هذه النظريات تنهك قوى نفسها فى صعودها. فبينما هى قوية النفوذ فى بلد ذى إمكانية ضعيفة إذا هى فاترة حين تصل إلى القمة. فمعلوم أن المفكرين فى الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية فى طاقة يشمونها لحظة ثم يطرحونها، لأن الطاقات تذبل هناك أسرع مما تذبل فى الأجواء الأخرى. أما روسيا، فهى تقتطف ما يعن لها، وتأخذ ما تستطيع ـ فى يسر ـ أحالته إلى جوهرها الخالص بها. وأوروبا مهزومة، مفلسة، قد أفلت منها مصيرها، ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها، فالمجال

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين، ولد عام ١٨٩٩، ومسرحياته خليط من المأساة والملهاة والمهزلة الساخرة، ومن مسرحياته: «مجهول أراس» (١٩٣٥)، وفيها ينتحر زوج بعد علمه بخيانة زوجته له. والفصول الثلاثة فى المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة. ومن مسرحياته الأخرى: «الأرض كروية» (١٩٣٨) فى التعصب الدينى، تجرى حوادثها فى إيطاليا فى عصر النهضة، ثم «رجل كالآخرين» (١٩٣٦) و«تاريخ الضحك» (١٩٣٩) و«ليالى الغضب» (١٩٤٦) وهى مسرحية موضوعها المقارنة الفرنسية للاحتلال الألمانى.

(٢) Jean Anouith من أشهر مؤلفى المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين، ولد عام ١٩١٠ وله مجموعتان من المسرحيات: المسرحيات البهيجة Piéces Roses ثم المسرحيات السوداء: Piéces Noires فى الجانب الآسى من الحياة ومن الأولى «مرقص اللصوص»، ومن الثانية «أنتيجونه» «ميديه». وقد ترجمت بعض مسرحياته للغة العربية.

العينى للتبادل الفكرى هو وحده الذى يمر بإنجلترا وفرنسا وبلاد شمال أوربا، وإيطاليا.

حقًا شهرتنا أوسع انتشارًا من كتبنا. ونتصل بالناس - حتى دون أن نريد هذا الاتصال - بوسائل جديدة، ومن زوايا انعكاس جديدة. نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التى تنظف البقعة وتحتلها. ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيدًا، وتقلق وتزعج، دون أن تكون هى الفاصلة فى الأمر. وأولها الصحيفة. فالمؤلف الذى كان يكتب لعشرة آلاف قارئ - إذا أعطى صحيفة النقد فى مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ، حتى لو كانت مقالاته لا تساوى شيئًا. ثم يأتى بعد ذلك المذياع. فقد منعت رقابة المسرح فى إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحياتى: «جلسة سرية»[١]، ولكنها أذيعت أربع مرات من هيئة الإذاعة البريطانية. وعلى المسرح اللندنى لم تكن لتحوز - حتى فى حال افتراض نجاح غير محتمل - أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج. فزودتنى الإذاعة المسرحية لهيئة الإذاعة البريطانية - عن طريق آلى - بنصف مليون مستمع، وأخيرًا دار الخيالة (السينما)، إذ يتردد عليها فى الدور الفرنسية أربعة مليون شخص. وإذا تذكرنا أن «بول سوداى»[٢] كان يلوم «أندريه جيد» فى مطلع القرن الحالى على نشره كتبه فى طبعات محدودة، فإن نجاح قصته: «السيمفونية الريفية»، فى دار الخيالة، ييسر لنا أن نقيس الطريق الذى سارت فيه.

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتب فى صحيفة النقد الدورية، لا تكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم فى المعرفة إلى شراء كتبه التى وضع فيها صفوة موهبته، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة فى الصفحة الثانية من المجلة، كاسم الدواء المطهر الذى رأوه مائة مرة فى الصفحة الثانية عشرة. والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية: «جلسة سرية» على المسرح كانوا سيرونها عن عمد، وإيمانًا بما قرأوا فى الصحف أو سمعوا من النقد، قاصدين إلى إصدار حكمهم. ولكن من استمعوا إلى مسرحيتى مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية، فى اللحظة التى كانوا يديرون فيها مفتاح مذياعهم، كانوا يجهلون المسرحية، وكانوا يجهلون حتى وجودى، فقد كانوا يريدون، كعادتهم سماع

(١) Huis clos والمسرحية مترجمة للغة العربية.

(٢) Paul Souday (١٨٦٨ - ١٩٣١) الناقد الدائم لجريدة الطان *Le Temps* من ١٩١٢ إلى ١٩٢٢، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية فى الأدب، وله دراسات فى نقد بروست، وأندريه جيد، وبول فاليرى، إلى كتب له فى النقد كثيرة.

الإزاعة المسرحية يوم الخميس. وبانتهاء إذاعتها نسوها كما *نسوا المسرحيات السابقة*. وفى *دور الخيالة* يجتذب الجمهور اسم كبار *الممثلات*، ثم *اسم المخرج*، وأخيرًا *اسم الكاتب*. وقد وجد اسم «أندريه جيد» حديثًا منافذ يدخل منها إلى بعض الرءوس، ولكنى على يقين من أنه اقترن طريفًا بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان. صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج لبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبى، ولكن هذا العمل يبدو فى عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض فى الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقًا، فيتعرف نفسه تعريفًا ناقصًا فيما يمارس من تأثير، وتستعصى عليه أفكاره، وتنحرف عن الاستقامة، وتصبح مبتذلة، وتستقبلها - مفرطة فى الشك وعدم الاكتراث - نفوس ضجرة منهوكة؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية، تظل هى تعد الأدب نوعًا من المسلاة. فلا تبقى منه سوى صيغ مرتبطة بأسماء. مادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيرًا من نطاق كتبنا، فلا يصح أن نرى فى الخطوة العابرة التى يمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر يقظة «العالمى العينى» ولكنا نرى فيها - فى غير تكلف - علامة على التضخم الأدبى.

ولو لم يكن ثمَّ سوى ذلك لهان الأمر، إذ كان يكفينا، بعامة، أن نكون على يقظة، ثم إن مرد الأمر إلينا فى أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع. ولكن هناك ما هو شر من هذا: فلنا قراء، وليس لنا جمهور[١٧]. ففى عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكرى ومنظمات سياسية؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها، منتقدًا الأساطير العتيقة للملكية والدين، مقدمًا لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبى أساسًا، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد[١]. وفى عام ١٨٥٠، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى، ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل، مبهمة المعنى لدى نفسها، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيرًا سطحيًا. وكان مجال العمل خاليًا لم يرده أحد، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال، وقد رأينا أن الفرصة فاتته. وعلى تقدير، قد خدم مصالح

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون habeas cropus القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد، صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى (١٦٣٠ - ١٦٨٥)، وهو يتضمن لمن يتهم أن يتقدم إلى القضاء للتثبيت من سبب اتهامه.

الطبقة المهضومة ـ عن غير قصد ودون أن يعرف ـ بممارسة لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية. وهكذا، فى الحالتين كلتيهما، يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظالم، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى بنفسه؛ وبذا تم التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخى. ولكن اليوم انقلب كل شىء رأسًا على عقب: ففقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكرى، وتذبذب وعيها بنفسها، ولم تعد حدودها قابلة للتحديد، فهى متفتحة، تدعو الكاتب لمعونتها. أما الطبقة المظلومة، فإنها، لانضوائها فى حزب، ولتعلقها بمذهب فكرى صارم، أصبحت مجتمعًا مقفلا، لا يستطاع الاتصال بها بدون وسيط.

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا وبالاستعمار. وهى تفقد مستعمراتها فى اللحظة التى تفقد فيها أوروبا التحكم فى مصيرها؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل بترول رومانيا أو سكة حديد بغداد؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتما جهازًا صناعيًا يعجز العالم القديم كله عن التزود به؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان عالميتان ليست واحدة منهما برجوازية، وليست واحدة منهما أوروبية، وانتصار إحداهما معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية. هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين فى العمل؟ وبينهما لا تكاد البرجوازية تحتفظ لنفسها بوهم إمكان حريتها فى اختيار المرق الذى ستؤكل فيه. وهى تعرف أنها كانت تمثل فترة قصيرة فى تاريخ أوروبا، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات، وأنها لم تكن قط معيارًا لتقدم العالم. هذا إلى أنه قد استبهم ما احتفظت به من شعور بجوهرها وبرسالتها، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية، وقوضت أساسها، وجعلتها تتآكل، محدثة بها صدوعًا، ومزالق، ومساقط انهيار باطنى؛ ففى بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه بناء دمر داخله بقذيفة، وفى بلاد أخرى تداعت أجزاء، وذابت فى طبقة العمال. ولم يعد يستطاع تعريفها، لا بتملك الثروات التى يطرد نقصها من يديها كل يوم، ولا بالسلطة السياسية التى تتقاسمها فى كل مكان تقريبًا مع رجال جدد خارجين مباشرة من طبقة العمال؛ وهى التى اتخذت اليوم مظهرًا لزجًا لا شكل له، هو خاصة الطبقات المظلومة قبل أن تكون على وعى بحالتها. وفى فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عامًا فى الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة؛ ومن ثم أزمة التناسل التى هى علامة

أكيدة على سيرنا القهقرى. ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلا أربعين فى المائة من ثروتها إلى أيد برجوازية جديدة ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها. والبرجوازية الأوروبية مفلسة، ولكنها كذلك جائرة، ولهذا تحكم لآجال قصيرة وبطرق ضعيفة. وفى إيطاليا تحبط هى حركة العمال، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس؛ وفى أماكن أخرى تبدو لا غنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية، وفى أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة: فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل النخر، بل إنهم ليبذلون وسعهم لتجنب انهياره، إذ إن أول تصدع فيه إيذان بتدخل أجنبى، وربما يكون إيذانًا بصراع عالمى لم تستعد له روسيا بعد. ولأن البرجوازية موضع كل الرجاوات، ومدفوعة بحقن الإثارة من أمريكا والكنيسة، بل ومن روسيا أيضًا، ورهينة يحظها القلب فى دورها السياسى، لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلتها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية، فهى «الرجل المريض» فى أوربا المعاصرة، وقد يدوم احتضارها طويلاً.

ونتيجة لهذا انهار مذهبها؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل، كما تبررها بهذا الاختلاط البطىء الذى ينشر فى نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية، وأنه ألطف تثقيف ذاتى. ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية فلم يعد المرء يمتلك الأشياء، بل علامتها أو علامة علاماتها. والمحاجة بأن «العمل بحسب القيمة»، أو بأن المدينة قائمة على التمتع، قد أصبحت داحضة. وبدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشية؛ تمنوا الفاشية فأتت، وأحلت - محل التجمعات الاحتكارية الكبرى - الاقتصاد الموجه، ثم اختفت وبقى الاقتصاد الموجه؛ ولم يكسب البرجوازيون من ذلك شيئًا. فإذا ظلوا مالكين بعد، ففى غلظة وبدون مسرة. ويوشك أن يحملهم الإعياء على أن يعدو الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها، فقد فقدوا عقيدتهم. ولم يعودوا كذلك يحتفظون بكثير من الثقة فى هذا النظام الديمقراطى الذى تمثلت فيه - من قبل - كبرياؤهم، والذى انماع لأول رجفة؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها فى اللحظة التى أرادوا أن ينضموا إليها. فلم يعودوا يعتقدون لا فى الجمهورية ولا فى الدكتاتورية، بل ولا فى التقدم، فقد كان هذا الاعتقاد حسنًا حين كانت طبقتهم تصعد، أما الآن،

وهى تنحدر، فلم تعد بهم حاجة إليه، بل لمبعث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى. ولم يوفر لهم عملهم اتصالاً مباشرًا بالمادة أكثر من ذى قبل، ولكن الحربين جعلتهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر. ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب، ولكنها أحدثت صدوعًا فى مثاليتهم. وكانت النفعية هى فلسفة التوفير، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وبتهديد الإفلاس، يقول «هيدجر» ما معناه: «يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المختلة». حين تستخدم آلة، فإنها تستخدمها لإحداث شىء من التغيير الذى هو أيضًا وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية، وهكذا على التتابع. وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها، وتفرط فى استغراقك فى تفاصيل عملك، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايته الأخيرة. فلتنكسر الآلة، كى يتوقف العمل، وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة. وهكذا شأن البرجوازى، فأدواته مختلة، فهو يرى تلك السلسلة، ويعرف أن غاياته لا قيمة لها؛ وطالما كان يعتقد فى تلك الغايات دون أن يراها. وحينما كان يشتغل منكبًا على عمله، منصرفًا إلى أقرب حلقات السلسلة إليه، كانت هذه الغايات تبرره؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته، فهو يكتشف أنه لا مبرر له؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه. كما يكشف هو عن قطيعته فى العالم، فيتولد القلق[١٨]. ويتولد العار كذلك؛ فمن الجلى ـ حتى لدى من يحكمون على البرجوازية باسم مبادئها الخاصة ـ أنها خانت ثلاث مرات: فى ميونخ، وفى مايو عام ١٩٤٠، وفى عهد حكومة فيشى. ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها، فكثير ممن تحزبوا لحكومة فيشى فى أول عهدها صاروا أعضاء فى حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢، ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية، وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية. حقًا تردد الحزب الشيوعى أكثر من عام، وحقًا ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر؛ ولكنهما كليهما له من القوة والوحدة وقواعد السلوك ما يكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك. ولكن البرجوازية لم تنس شيئًا، ولاتزال تحتفظ بالجرح الذى أحدثه بها واحد من أبنائها[١] كانت به أكثر اعتزازا؛ وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد، بدا لها أنها هى نفسها التى أحكمت عليها المغاليق: وحق لها أن تتمثل بكلمة «بول

(١) يقصد المؤلف فى ذلك كله المارشال بيتان، وسبق أن عرفنا به.

شاك»[1] ـ وهو ضابط كاثوليكي برجوازي، إطاعة عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازي، فقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي، حين كان يردد بلا انقطاع مذهولا من هذه الخدعة الماهرة: «لا أفهم شيئًا». وبعد أن تمزقت البرجوازية، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر، وبعد أن صارت ـ موضوعيًا ـ «الرجل المريض»، دخلت في دور الضمير البائس. وضل كثيرًا من أعضائها. وترجحوا بين الغضب والخوف، وهما نوعان من الهرب؛ ويحاول خيرة أعضائها أن يظلوا يدافعون؛ فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالبًا ما تلاشت تلاشي الدخان، فقد كان على الأقل دفاعًا عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية: من عالمية القوانين، وحرية التعبير، وضمان حرية الفرد، وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد. وبقراءتهم الكتب القديمة، فهموا أن الأدب في جوهره، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية. فهم يتوجهون إليه، متوسلين إليه أن يمدهم بأسباب الحياة والأمل، وبمذهب فكري جديد. ومنذ القرن الثامن عشر، ربما لم يرجَ قط من الكاتب بقدر ما يرجى منه اليوم.

وليس لدينا شيء نقوله لهم. فهم ينتمون ـ على الرغم منهم ـ إلى طبقة الاضطهاد. وربما كانوا ضحايا، وضحايا بريئة، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضًا وآثمون. وكل ما نستطيع أن نفعله أن نعكس في مرايا ضميرهم البائس، وبذا نتعجل قليلا تفكك مبادئهم. وأمامنا هذا الواجب المجهد من لومهم على أخطائهم حين تصير لعنات. وقد عرفنا القلق البرجوازي، لأننا نحن برجوازيون، وقد حملنا نفسًا ممزقة، ولكن مادامت خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا؛ وبما أنه لم يُعد ممكنًا لنا أن نخرج بخفقة من جناح، باتخاذنا مظاهر الأرستقراطية الطفيلية، إذن، علينا أن نكون حفاري لحودها، حتى لو استهدفنا لخطر دفن أنفسنا معها.

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الثائر، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠. وهي ـ بعدئذ ـ جمهور إمكاني، ولكنه ماثل مثولا غريباً. فعامل عام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية، ويقرأ صحف الفنون الصناعية والصحف النقابية والسياسية، وقد صار على وعي بنفسه وبوصفه في العالم، ويمكن أن يعلمنا كثيرًا مما لديه، وقد عاش كل

(١) Paul Chack.

مغامرات عصرنا فى موسكو وبودابست وميونخ ومدريد وستالينجراد، وفى حركة المقاومين؛ وفى اللحظة التى فيها نكشف - فى فن الكتابة - الحرية بمظهريها من سلبية ومن تجاوز خالق. يبحث هو عن تحرير نفسه. وفى الوقت، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريرًا أبديًا. ولأنه مضطهد، فإن الأدب - بوصفه سلبية - يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه فى الصور الأدبية؛ ولأنه منتج وثائر، فهو أصلح موضوع لأدب العمل. ويربطنا به واجب الجدال والبناء. وينادى بحق صنع التاريخ فى اللحظة التى نكتشف فيها إحساسنا التاريخى نعم لم نألف - بعد - لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكنا نعرف سلفًا وسائل الوصول إليه: فعلينا - كما سأبين فيما بعد - أن نستحوذ على «أوساط الناس»، وليس هذا صعبًا كل الصعوبة. ونعرف كذلك أن العامل يجادل، فى روسيا، مع الكاتب نفسه، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبى الأنثوى، وليست بنقد الكاتب المتخصص لا أعتقد فى «رسالة» لطبقة العمال، ولا فى أنها تتمتع بفضل على غيرها فى حالتها، فهى مؤلفة من رجال عادلين وجائرين، ويمكن أن يضلوا، وغالبًا ما يخدعون. ولكن لا يصح أن نتردد فى القول بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة.

وللأسف، يفصلنا فى بلدنا ستار حديدى من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم: فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم. فالأكثرية طبقة متسربلة بشعار من حزبها الوحيد، ومحاصرة بدعاية تعزلها، فهى لذلك تؤلف جماعة مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ وليس لها إلا مدخل واحد ضيق هو الحزب الشيوعى. فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب؟ ولو أنه فعل ذلك عن اقتناع وطنى، ثم عن ضجر من الأدب لكان حسنًا. فقد اختار. ولكن هل يمكن أن يصير شيوعيًا ويظل كاتبًا ؟.

ينظم الحزب الشيوعى سياسته على نمط سياسة روسيا لأن فى تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريبية لنظام اشتراكى، ولكن إذا كان حقًا أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية، فمن الحق كذلك أنها لم تتمها. فتأخرُ صناعتها، ونقص الهيئات المشرفة على تنظيمها، وقلة ثقافة سواد الشعب بها، منعتها من أن تحقق وحدها الاشتراكية، بل منعتها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال، ولو كانت الحركة الثورية التى بدأت فى موسكو قد استطاعت من أراض جديدة. وبما أنها انحصرت فى حدود روسيا السوفيتية، فقد

جمدت فى وطنية دفاعية محافظة، إذ كان عليها أن تحتفظ بالنتائج التى حصلت عليها مهما يكن الثمن. وفى اللحظة التى صارت فيها روسيا «مكة» الطبقات العاملة، شهدت روسيا بأنه استحال عليها تحمل تبعة رسالتها التاريخية أو جحودها؛ فكان عليها أن تنطوى على نفسها وأن تجتهد فى خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها، وأن تستدرك تأخرها الصناعى، وأن تدوم، بوساطة استبدادى اتخذ شكل ثورة معوقة: وبما أن الأحزاب الأوربية ـ التى تنتمى إليها والتى كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة ـ لم تكن فى أى مكان، من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصونًا أمامية للدفاع عنها. ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية، وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل فى أن تكون على رأس طبقة العمال الأوربية متى بدأت الظروف يومًا ما أكثر ملاءمة، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم. وهكذا انحرفت قوى الثورة العالمية، كى تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة. هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعى ـ مادام قد اعتقد عن طيب نية أن فى إمكانه، ولو بعد أمد طويل، أن يظفر بالسلطة بإشهار العصيان، ومادام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية، وتكوين نواة الحزب الاشتراكى ـ قد مارس، على النظم الرأسمالية وأوضاعها، نوعًا من النقد السلبي الذى يحتفظ بمظاهر الحرية. وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شىء فى خدمته، من منشورات ورسائل هجاء، وقصص سوداء، وأعمال عنف سريالية، وهى شواهد كثيرة واضحة على طرقنا الاستعمارية. ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شىء خطيرًا، وأصبح الموقف بسيطًا بانزلاق أوربا فى هوة الهزيمة. فلم يبق قائمًا سوى سلطتين: روسيا والولايات المتحدة، وكلتاهما مخيفة للأخرى. ومن الخوف يتولد الغضب، كما هو معروف؛ وعن الغضب تنتج الضربات. وحيث إن روسيا هى الأقل قوة، فهى حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عامًا، لذلك لايزال يلزمها التمهل، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسلح، وأن تشدد دكتاتوريتها فى الداخل، وأن تستوثق فى الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها.

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية. وكان يجب عليها أن تدخل أوربا فى مغامراتها. إذن، عليها تهدئة البرجوازية، وإنامتها بالخرافات، ومنعها أن يرمى بها الذعر فى الحزب الأنجلوساكسونى. وقد مضى الزمن الذى كانت

صحيفة «الإنسانية»[1] يمكنها فيه أن تكتب:«يجب أن يفزع كل برجوازى حين يلتقى بعامل». لم يكن الشيوعيون فى أوربا يومًا ما أقوى مما كانوا فى ذلك الوقت، على أن فرص الثورة فى الوقت لم تكن قط أقل احتمالا. ولو كان الحزب قد فكر فى بعض الأماكن فى الاستيلاء على السلطة بالقوة، لقضى على محاولته فى مهدها، إذ إن لدى الأنجلو ساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا. لأنه لو نجح هذا التمرد فى مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر. وأخيرًا لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية. إذن، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذى يمهد له الشيوعيون فى أوطانهم، بل كانوا يمهدون للحرب، وحدها فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوربا، فتسقط الأمم كالثمر الناضج، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية. فكانت سياسة الحزب الشيوعى هى طمأنة البرجوازية دون فقد لثقة الجماهير، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم، وشغل المناصب المفروضة دون تورط فى مفاسدها. ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهودًا وضحايا لبلى الحرب المتعفن، وها نحن أولاء الآن نشهد البلى المتعفن لموقف ثورى.

ولو سئِلتُ الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعى كى يتوصل إلى الجماهير، فإنى أجيب: كلا؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتنافى والممارسة الشريفة لمهنة الأدب. فالحزب الذى يشرع فى الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده، فى حين لدى الحزب الشيوعى شىء يجب أن يفقده وشىء آخر يجب أن يرعاه؛ وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون - بعد - هى تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة، ولكن هى حماية روسيا فى الخطر، لذلك يظهر لنا اليوم فى مظهر غامض فبينما هو تقدمى وثورى فى قضيته وفى غاياته المصرح بها، إذ هو محافظ فى وسائله، يقتبس - حتى قبل أن يظفر بالسلطة - أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تفلت منهم، ويريدون أن يثبتوا فيها. وهناك وجه شبه - ليس هو الموهبة - بين «جوزيف[2] دى ميستر» والسيد جارودواى[3]. وبصفة أعم، حسبنا تقليب صفحات مكتوب شيوعى، لنمتاح منه، بالصدفة، مائة

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعى الفرنسى.

(٢) و (٣) واضح أن السيد جارودواى M. Garauday من كتاب الشيوعية المعاصرين، أما جوزيف دى ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ - ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاقى مسيحى اشتهر باتجاهه المحافظ=

وسيلة من الوسائل المحافظة، فهم يكرهون الناس ـ على الاعتقاد ـ بالتكرار والتخويف والوعيد المقنع، وبالقوة المستهينة بكل إثبات، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يدلون بها، ظاهرين بمظهر المقنع اقتناعًا بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجأة عن كل جدال، فهو اقتناع يسحر، وينتهى إلى أن يصير معديًا. وهم لا يجيبون الخصم أبدًا، ولكنهم يهونون من قدره: فهو من رجال الشرطة، أو من المخابرات أو فاشى. أما الحجج فلا يدلون بها أبدًا، لأنها مرعبة، وتدين كثرة غالبة من الناس. فإذا ألححت عليهم لمعرفتها أجابوك بأن تقف عند هذا الحد، وأن تعتقد فى الاتهام بمجرد القول به، قائلين: «لا تكرهنا على إظهار البراهين، لئلا تنضج بنارها». وبالاختصار: يسلك المفكر الشيوعى مسلك هيئة أركان الحرب التى أدانت «دريفوس»[1] بناء على مستندات سرية. وطبعًا يعود هذا الفكر إلى مانوية[2] الرجعيين، ولكن بتقسيمه العالم حسب مبادئ أخرى. فالذى يتبع «تروتزكى» فى نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى فى نظر

= الجامد فى محافظته. ففى عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم يمين الولاء للجمهورية الفرنسية، وهرب إلى سويسرا. وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية، كما دافع عن الملكية المطلقة التى يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة، ويرى عصمة البابا. ومن طرائف جموده فى محافظته رسالة منه تتضمن تحذيرًا لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة فى شىء ما، يقول لها فيها: «ذات الدلال الزواج أيسر لها من العالمة، لأنه لكى يتزوج المرء عالمة يجب أن يكون لا كبرياء عنده، وهذا أمر نادر جدًا، فى حين أنه لكى يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنونًا، وهذا أمر مألوف جدًا..».

(١) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus، وهى قصة ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه «دريفوس»، اتهم ظلمًا عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألمانى. وكانت القضية كلها ملفقة، قام بتلفيقها الرجعيون، ولم يكن للاتهام أى أساس، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة، دون أن تقدم أسانيد الاتهام إلى المتهم ولا إلى دفاعه. وكان الاستهتار الذى ساد المحاكمة سببًا فى موجة سخط فى فرنسا تحول إلى صراع بين معسكرين: التقدمى والرجعى، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوربا ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولا. وفيها نشر إميل زولا مقالته الشهيرة: «إنى أتهم»؛ دفاعًا عن دريفوس، وكانت المقالة هجومًا عنيفًا على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معًا. وقدم إميل زولا للمحاكمة، ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية. وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه، وأعيدت محاكمته، واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفوًا شاملا عنه. وقد وصف زولا القضية فى قصة له عنوانها: «الحقيقة»، كما تحدث عنها أناتول فرانس، ومارسيل بروست فى المجلدات الأولى من قصصه التى عنوانها: «البحث عن الزمن المفقود»، وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم.

(٢) أى يرجع العالم إلى الخير المحض المتمثل فى أتباعه، أو الشر المحض، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر.

(٣) Gharles Maurras (١٨٦٨ ـ ١٩٥٢) شاعر وناقد فى صدر حياته، ثم سياسى رجعى متعصب فيما بعد، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس، قبض عليه عام ١٩٤٤، وحكم عليه بالأشغال فى السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبيل موته بقليل.

«مورا»[٣] فى تقمصه للشر، فما يصدر عنه هو بالضرورة سيئ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة. قارن هذه الجملة من كلام «جوزيف دى ميستر» «المرأة المتزوجة عفة بالضرورة»، بهذه الجملة لمراسل جريدة «العمل»[١]: «الشيوعى هو دائمًا بطل عصرنا». وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال، وأنا أول من يعترف بذلك؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شيء من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ «كلا؛ مادامت قد تزوجت أمام الله»؛ أو يكفى الدخول فى الحزب لكى يصير المرء بطلا؟ «نعم؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال». وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعف أحيانًا ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعيًا «حقًا») !!

كان على المرء فى القرن التاسع عشر أن يقدم كثيرًا من أنواع الضمان، وأن يحيا حياة القدوة، كى يتطهر من خطيئة الكتابة فى نظر البرجوازيين؛ لأن الأدب فى جوهره زندقة. ولم يتغير الموقف الآن إلا فى الشيوعيين ـ أى أصحاب الكفايات الممثلين لطبقة العمال ـ هم الذين يعدون الكاتب ظنينًا. والمفكر الشيوعى، حتى لو كان غير ملوم فى عاداته وتقاليده، يحمل فى نفسه هذه الأصلية: أنه دخل الحزب «عن حرية»؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب «رأس المال» وفحصه الموقف التاريخى الناقد، وإحساسه الحاد بالعدالة، وكرمه، وتذوقه للتضامن: وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة. فقد دخل الحزب باختياره الحر، إذن يمكن أن يخرج[١٩] منه. وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التى نشأ فيها، إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التى اختارها. وهكذا، فى نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة، توجد لعنة يرزح تحت عبئها طول حياته. ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب، بدأت، بالنسبة له، دعوى طويلة، بتلك التى وصفها لنا «كافكا» حيث القضاة مجهولون، والملفات سرية، وحيث الأحكام الفاصلة وحدها هى أحكام الإدانة. وليس القصد أن موجهى التهمة إليه ـ غير المرئيين ـ يقومون بما تقوم به العدالة، عادة، من إقامة الدليل على جرمه، بل عليه هو أن يبرهن على براءته. وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده، كما يعلم هو هذا فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداء عامًا باسم الحزب الشيوعى، وفى الوقت نفسه دفاعًا سريًا عن قضيته الخاصة. فكل ما يبدو ـ فى الخارج لدى القراء ـ سلسلة توكيدات فاصلة،

(١) L'Action Francais جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر، وظلت حتى عام ١٩٤٤، وفى أواخر أعدادها كانت تناصر «بيتان» فى قبوله الحكم أيام الاحتلال.

يظهر ـ فى داخل الحزب، وفى أعين القضاة ـ محاولة هينة خرقاء للتبرير الذاتى[1]. وحين يظهر أمامنا ألمع وأكثر نفوذًا، ربما يكون آنذاك هو الأعظم إثمًا. وأحيانًا يبدو لنا ـ وقد يعتقد هو أيضًا ـ أنه ارتقى فى سلم درجات الحزب، فأصبح الناطق بلسانه، ولكن هذه محنة أو خدعة: إذ إن هذه الدرجات مزورة، فبينما يعتقد أنه فى الأعلى إذا به باق على الأرض. واقرأ مائة مرة ما كتبه، فلن تستطيع أبدًا أن تفصل فى أهميتها الحقيقية: فحين كان «نيزان» مكلفًا بالتعليق على السياسة الخارجية فى «جريدة المساء»[2]، فحاول جاهدًا ـ عن طيب نية ـ يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر فى عقد معاهدة فرنسية ـ روسية، كان قضاته السريون على علم سابق بحادثات «ريبنتروب» مع «مولوتوف». فإذا فكر فى خلوصه من تبعة القضية بطاعته طاعة الجيفة فهو مخدوع. فمطلوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار. ولكن فى نفس الوقت الذى يطالب فيه بهذه الفضائل، هو معتدٍ عليها بها، لأنها فى نفسها ميول نحو الجريمة، فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود فى الفاكهة. ولا يستطيع أن يعجب قراءه، ولا قضاته، ولا نفسه. فليس هو فى نظر جميع الناس، بل وفى نظر نفسه، إلا ذاتية آثمة تشوه المعرفة حين تعكسها فى مياهها العكرة. ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه. فيما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما يمليه عليه «التقدم التاريخى»، فسيكون من الممكن دائمًا مناقضته. ومفهوم أنه يدنس يديه فى عمله، وبما أن رسالته هى التعبير عن سياسة الحزب الشيوعى يومًا بيوم، فإن مقالاته تظل كذلك، فى حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل، وإلى هذه المقالات يرجع خصوم مذهب ستالين السياسى، حين يريدون أن يظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها؛ وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآثم وكفى، بل يتحمل كل أخطاء الماضى، إذ يظل اسمه مرتبطًا بكل أخطاء الحزب، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية.

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية، ويجتذب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعيد. وعليه، مع ذلك، ألا يلجأ إلى الإسفاف، آفة ذات خطر كخطر

(١) L'auto-Justification.

(٢) Ce Soir.

الإرادة الخيرة، وليعرف كيف يغمض عينيه، وليرى ما لا تصح رؤيته، ولينس نسيانًا كافيًا ما رأى، فلا يكتب عنه أبدًا، فى حين يظل مستحضرًا له استحضارًا كافيًا ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلا، وليذهب فى نقده بعيدا ليحدد النقطة التى يناسبه أن يقف بنقده عندها، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع، مستقبلا، أن يتجنب فتنة تجاوزها، ولكن ليعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل، وأن يضعه بين قوسين[1]، وأن يعد نتائجه غير ذات قيمة؛ وبالجملة: عليه أن يعد دائمًا أن الفكر قد انتهى، وأنه محصور فى كل مكان بحدود سحرية، وبضباب، مثل هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين، محرومين حرمانًا لا يفهم سره من الذهاب فى العد إلى أبعد من ذلك: وهذا الضباب المصطنع ـ الذى يظل دائمًا على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك ـ نسميه نحن بكل بساطة: سوء النية. وليس هذا ـ بعد ـ بكاف: فليتجنب الإفراط فى الحديث عن العقائد، فإنه لا يجعل عرضها بجلاء فى وضع النور: فكتب «ماركس مث» توراة الكاثوليكيين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير. وفى كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفاتحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس. وعليه كذلك ألا يعرض، فى القصص أو على المسرح، كثيرًا من شخصيات الشيوعيين فلو كانوا ذوى نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين. ولا ترجو سياسة «تالين» أبدًا أن ترى صورتها من جديد فى الأدب، لأنها تعلم أن الصورة هى سلفًا مجادلة. وسبيل الخلاص من ذلك هى وصف «البطل الدام» وصفًا جانبيًا حائلا، بإظهاره فى آخر القصة لاستخلاص مغزاها، أو بالإيحاء بحضوره فى كل موضع منها، ولكن بدون أن يظهر، كما فعل ـ من قبل ـ «ألفونس دوديه» بفتاة الأرل[2]. وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها، هذا بمثابة حدث تاريخى ولم تكن طبقة

(١) لهذا التعبير الفلسفى، انظر هامش ص١٢٦.

(٢) L' Arléslenne أو فتاة الأرل؛ والأرل Arles تقع على مصب نهر الرون وقناة الأرل فى فرنسا، وفتاة الأرل عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ ـ ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التى عنوانها: «رسائل من طاحونتى». وفى المسرحية أن «فريديرى» يحب فتاة الأرل ـ ولكنها لا تظهر أبدًا على المسرح ـ ويطلبها للزواج، ولكن سائسًا للخيل يبين إنها خليلته، فييأس فريديرى، ويرفض فى قسوة لحب «فيفيت» له، ويعيش وسط الحقول، وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقطة عندها، ولكنه سرعان ما يراجع نفسه على حديث أمه، ويعتزم الزواج من فيفيت. وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من السائس، ويريد أن يبارزه، فتحتال فيفيت لمنعه، ولكنه يقع فريسة ليقظة حبه القديم فينتحر.

العمال فى أوربا أحسن حظًا من البرجوازية فى التحكم فى مصيرها: إذ يكتب التاريخ فى مكان آخر. ويجب صرفه قليلا قليلا عما تعوده من أحلام قديمة، ليستبدل فى رفق بتفكيره فى التمرد تفكيره فى الحرب. فإذا امتثل الكاتب لكل هذه الوصايا، فهو على ذلك غير محبوب. فهو فم مستهلك غير مفيد، ولا يشتغل بيديه، ويعلم هو هذا، ويكابد منه مركب نقص، حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ويبدى من الحماسة فى انحنائه أمام العمال بقدر ما كان يبدى «جول لوميتر» ـ حوالى عام ١٩٠٠ بانحنائه أمام القواد.

وفى هذا الوقت جف الماركسى على ساقه دون أن يمس. فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر فى داخله، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية حماقة. لقد قال مائة مرة «ماركس» و«إنجيلز» و«لينين» إن شرح الشيء بأسبابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الدياليكتى، ولكن الديالكتية ليست طبيعة كى توضع فى صيغ متحجرة، مثل صيغ كتب التعليم المسيحى. وهم يذيعون فى كل مكان نزعة[١] وضعية بدائية؛ ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض؛ وقبيل الحرب، اضطر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين فى فرنسا، وهو «بوليتزر» Politzer، إلى أن يلقن أن «المخ يفرز الفكرة» كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية «هرموناتها»؛ واليوم حين يريد المفكر الشيوعى تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنسانى، يستعير من مذهب الفكر البرجوازى علم نفس يقول بحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية[٢].

ولكن ثمَّ ما هو شر من هذا: فنزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعى مصحوبة اليوم بنزعة انتهازية لها. فليس القصد حماية روسيا فحسب، بل ومراعاة جانب البرجوازية، وأن يتحدثوا بلغتها فى الأسرة والوطن والدين والخلق؛ وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عنها كلها، فهم يحاولون ضربها فى ميدانها الخاص بها، وذلك بالمزايدة فى مبادئها. ونتيجة هذه الخطة هى الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كلتاهما الأخرى: النزعة المدرسية المادية والنزعة الخلقية المسيحية.

(١) Scientisme primaire يريد المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتية المادية التى تفسر كل شيء تجريبيًا عن طريق العلم، وترجع إليه كل تقدم اجتماعى وتاريخى وخلقى، وتلغى العقل إلا فى وظيفته الوضعية التجريبية، وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا فى المجتمع، راجع لهذه الديالكتية من وجهة النقد الأدبى ونقد المؤلف لها كتابى: *النقد الأدبى الحديث*.

(٢) انظر المرجع المشار إليه فى الهامش السابق.

حقًا ليس من الصعب ـ مادام المرء يحيد عن المنطق ـ أن ينتقل من إحداهما إلى الأخرى، لأن كل واحدة منهما تفترض مسلكًا عاطفيًا واحدًا: فالقصد والانقباض على أوضاع مهددة، ورفض النقاش، وإخفاء الذعر وراء الغضب. ولكن، إذا راعينا الدقة، فعلى المفكر، من حيث هو مفكر، أن يستعمل كذلك المنطق. وإذن يطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة؛ وعليه أن يبذل جهده فى التوفيق بين ما لا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضًا، وأن يخفى مواضع اللحام بينها بطبقات براقة من أسلوب جميل؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذى تقع عليه التبعة فيه منذ قليل: وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية، واستلحاق «فيريه[1] الكبير» و«بارا الصغير»[2] و«سان فنسان دى بول»[3] و«ديكارت». مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين، قد هربوا من المذهب الفكرى لطبقتهم التى نشأوا فيها ليجدوه فى طبقتهم التى اختاروها. وفى هذه المرة انتهى عهد الهزل، فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا. وإخال أن الأجدر بهم غالبًا أن يشتهوا النهش، ولكنهم فى سلاسل القيد: فهم قد تركوا لينبحوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحرارًا لا يمثلون شيئًا.

سيذكرون لى أسماء مؤلفين كبار. هذا حق. وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة. ولكن أمن الصدفة أنه لم يعد لديهم شىء منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن العمل الفنى ـ الذى هو غاية مطلقة ـ كان يتعارض مع النفعية البرجوازية. أيظنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ ففى حزب ثورى حقًا يجد العمل الأدبى البيئة المواتية لازدهاره، لأن تحرير الإنسان، وسيطرة المجتمع الذى لا طبقات فيه، كلاهما ـ مثل العمل الفنى ـ غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده، ولكن الحزب الشيوعى دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هى مفاتيح، أى وسائل للحصول على وسائل. عندما تنأى الغايات، وتمور الوسائل على مدى النظر كأنها الصراصير، يصير العمل الفنى وسيلة بدوره،

(١) Grand Ferré فلاح من قرية ريفكور من إقليم «وان» بفرنسا، مات عام ١٣٥٨، واشتهر بشجاعته الخارقة فى الحرب ضد إنجلترا، وقد ظهرت شجاعته على الأخص فى الدفاع عن قصر لونجوى، حيث أقيم له تمثال.

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ ـ ١٧٩٣) طفل فرنسى اشتهر ببطولته، ساد فى سلاح الفرسان الجمهورى بقيادة الجنرال ديمار، قبض عليه فى كمين، فسقط قتيلا برصاص الملكيين.

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ ـ ١٦٦١) قسيس وقديس فرنسى مشهور بكرمه ومشروعاته الخيرية الدينية والاجتماعية.

ويدخل فى القيد، وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له، فهو محكوم عليه من الخارج، فلا يتطلب ـ بعد ـ شيئًا، ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه، ويحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة، أى فن العثور على كلمات براقة، ولكن فى داخلها شىء ميت، فقد تحول الأدب إلى دعاية[٢٠] وعلى الرغم من هذا، فإن السيد «جارودای» الداعية الشيوعى، هو الذى يتهمنى بأنى لحاد. وأستطيع أن أرد إليه شتيمته، ولكنى أفضل الاعتراف بأنى آثم: إذ لو كان لى فى الأمر سلطان، لفضلت أن أدفن الأدب بيدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستخدمه فيها ولكن ماذا؟ فاللحادون قوم شرفاء، نقابيون قطعًا، وربما هم شيوعيون. وأفضل أن أكون لحادًا على أن أكون خادمًا.

ومادمنا لانزال أحرارا، فلن نسعى إلى الانضمام لكلاب الحراسة فى الحزب الشيوعى، فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة «ولكن بما أنا اخترنا مهنة الكتابة، فكل منا مسئول عن الأدب، والأمر إلينا فى أن يتردى أو لا يتردى فى هوة الاستلاب. وأحيانًا يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسمالية. وهذا خطأ: فقد حددنا اختيارنا. وعلى هذا يجيبوننا بأن اختيارها مجرد، وغير ذى أثر، وأنه تلاعب فكرى، إذ لم يقترب بانضمامنا إلى مذهب ثورى: ولا أنكر هذا، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعى لم يعد حزبًا ثوريًا. حقًا قلما يستطيع المرء ـ اليوم وفى فرنسا ـ أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله، ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره. وحتى لو استطعنا فى ظروف جد محددة، بوصفنا مواطنين، أن ندعم سياسته بأصواتنا، فليس معنى ذلك أن نجعله يستعبد أقلامنا.

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى، فالاختيار إذن، محال. لأنه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها، ولا فى أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر فى أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية. وبقدر ما يركز الحزب الشيوعى ـ تركيزًا يكاد يكون على الرغم منه ـ على مطالب طبقة مظلومة كلها، تحمله حملا لا يستطيع مقاومته ـ خشية أن تتجاوزه تلك الطبقة ـ منحرفة نحو اليسار» ـ على المناداة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها، مثل الصلح مع فيتنام، وزيادة الأجور، نكون فى هذه الحال معه ضد البرجوازية، وبقدر ما يعترف بعض

البرجوازيين، عن إرادة خيرة، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حرًا في وقت معًا، نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعي؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري - الانتهازي المحافظ الجبري المصاب بآفة الجمود - في تضاد مع جوهر الأدب نفسه، نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت معًا. ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور. فنحن برجوازيون في قطيعة من طبقتنا، ولكنا باقون على تقاليدنا البرجوازية، ومفصولون من العمال بالستار الشيوعي، ومتخلصون من قيود الوهم الأرستقراطي، لذلك نظل معلقين في الهواء، وإرادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد، بل ليست في خدمتنا نحن، وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له. وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ، لأن الصورة التاريخية المترائية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن ينتظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم. ولكن لا يستطيع كاتب اليوم - بأية حال - أن يستصوب حربًا، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية، ولأن نتائجها دائمًا متوعدة، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيرًا مما تنتج، وأخيرًا لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرءوس بحجج مموهة. وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب، وبما أنهم ينذروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية، في حين نأبى إعداد الحرب مع كل منهما على سواء، فقد تردينا في خارج التاريخ، ونتكلم في عراء قفر. ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف: إذن لن يكون بعد من استئناف، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية، بعد موتنا، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا، ولكن على نتائج الصراع المقبل: فعلى فرض الانتصار السوفيتي، سننطوي في إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى، وعلى فرض الانتصار الأمريكي، سيوضع اختيارنا في قماقم التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبدًا.

والرؤية الواضحة للموقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل: لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه، أي أننا لسنا تائهين فيه كما نتيه في غابة حالكة، على عكس ذلك، نستطيع أن ننزع أنفسنا منه ولو بالفكر، وأن نمسك به تحت نظرنا؛ وإذن نتجاوزه سلفًا، ونتخذ قرارنا تجاهه،

حتى لو كان هذا القرار يائسًا. وفى اللحظة التى فيها قصدنا كل الكنائس وتحرمنا حقوقنا، والتى فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعايات، فى هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا. وليس قصدنا أن نضيف به من جديد شيئًا إلى مطالب الأدب؛ ولكن قصدنا، فى بساطة، أن نخدمها كلها مجتمعة، حتى بدون أمل، ويكون ذلك بالأمور الآتية:

أولا: إحصاء قرائنا بالإمكان، أى صنوف الناس الاجتماعية التى لا تقرؤنا ولكن يمكن أن تقرأنا. ولا أعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيرًا بين مدرسى المدارس الابتدائية؛ وهذه خسارة: فقد حدث، من قبل، أنهم استخدموا وسطاء بين الأدب والجماهير[٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل: فهم يشركون تلاميذهم معهم إما فى مذهب الفكر المسيحى، وإما فى مذهب ستالين الفكرى، على حسب الحزب الذى اتخذوه لهم حزبًا. وآخرون منهم مترددون، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم، وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائمًا، السريعة، بضلالها، إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين، ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالبًا من أجلها[٢٢] سوى منشورات الدعاية. على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها. وهناك، أخيرًا من هم أبعد منالا، ومن الصعب علينا تمييزهم، وأصعب منه أن تؤثر فيهم، وهم هذه الشراذم الشعبية التى لم تنضم إلى الشيوعية، أو التى تنفصل عنها، وتستهدف لخطر الوقوع فى عدم الاكتراث، استسلامًا منها، أو فى سخط لا تتضح صورته. ولا شىء فيما عدا ذلك: فالفلاحون قلما يقرءون ـ على أنهم يقرءون أكثر قليلا مما كانوا عام ١٩١٤ ـ وأما طبقة العمال فهى خلف الرتاج. هذه هى معطيات المسألة، وهى غير مشجعة، ولكن يجب أن نروض عليها نفوسنا.

ثانيًا: كيف نضم إلى جمهورنا الفعلى بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ فالكتاب لا حياة فيه، فهو يؤثر على من يفتحه، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه. ولا يمكن أن يكون الهبوط بمستوى الأدب ـ لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب ـ موضع تساؤل منا، وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم فى الماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر، فنقذف بالأدب فى مفازة الدعاية، عن يقين، لنجنبه الاصطدام بصخرتها. إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة: وهى موجودة سلفًا، وهى التى وسمها الأمريكيون باسم «أوساط الناس»، وهى السبل الحقيقية التى لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى: الصحيفة، والمذياع، ودار الخيالة. طبعًا علينا أن نكبت

وساوسنا: فمن المؤكد أن الكتاب أنبل أشكال الأدب وأقدمها، ومن المؤكد أن علينا دائمًا أن نرجع إليه. ولكن يوجد فن أدبى للمذياع ولشريط الخيالة وللمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفى ولسنا فى حاجة مطلقًا إلى الهبوط بمستوى الأدب فى سبيل شعبيته، فدار الخيالة تتحدث أصلا إلى الجماهير، وتحدثهم عن الجماهير ومصيرها؛ والمذياع يفجأ الناس على المائدة وفى أسرتهم، فى اللحظة التى هم فيها أضعف مقاومة، وفى حال الاستسلام للخلوة استسلامًا يكاد يكون عضويًا، والمذياع اليوم يستفيد من ذلك فى خداعهم، ولكن هذه هى اللحظات التى تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم، فيما إذا كانوا لا يقومون - بعد - بدورهم، كما تفرضه عليهم شخصيتهم، أو قد كفوا عن القيام به. ولنا فى هذا الميدان قدم، فعلينا أن نتعلم كيف نتحدث فى صور، وكيف ننقل الأفكار من كتبنا إلى هذه اللهجات الجديدة.

ولا أقصد مطلقًا أن ندع كتبنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض فى دار الخيالة أو فى إذاعات مذياع فرنسا، بل يجب أن نكتب، مباشرة، لدار الخيالة، ولموجات الإذاعة. ومنشأ الصعوبات التى ذكرتها سابقًا أن المذياع ودار الخيالة آلات: وبما أنها تستلزم رءوس أموال كبيرة، فمن الضرورى أن تكون اليوم فى أيدى الحكومة أو أيدى شركات مساهمة محافظة. وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم متبادل منه ومنهم: إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذى لا يكترثون به، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم. وبما أنه يعوزه فى هذا الأمر الإحساس العملى بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لهم دون عمله، فهم يحاولون - على الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس، وأن يضمن أرباحًا للمساهمين، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة. وفى الحالتين يبرهن له باحصاءات على أن الإنتاج الغث يلقى من النجاح أكثر من الجيد، وحين يحاط علمًا بغثاثة الذوق العام، يرجى منه أن يخضع لهذا الذوق. وعندما يتم العمل الأدبى، يريدون أن يستوثقوا أنه فى أدنى الدرجات، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقتطعوا منه ما يتجاوز مستواهم. ولكن هذه هى - على وجه الدقة - المسألة التى يجب أن يتوجه إليها كفاحنا. فلا ينبغى أن نهبط لكى نعجب الناس، بل على النقيض من ذلك، ينبغى أن نوحى إلى الجمهور بمطالبه الخاصة، وأن نرتفع به قليلا قليلا، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة. ويجب أن نذعن فى الظاهر، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا، وأن نقوى مواقعنا -

متى أمكن بأنواع النجاح الميسورة، وأن نستفيد، بعد ذلك، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية، ومن نقص كفايات بعض المنتجين، كى نرد هذه الأسلحة ضدهم. وحينذاك سينطلق الكاتب فى المجهول: لأنه سيتحدث فى الظلام إلى قوم يجهلهم، لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كى يكذب عليهم، وسيعبرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم، والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة فى أية مرآة، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالعمى، دون أن يروا أنفسهم، هؤلاء سيجدون أنفسهم، بفضله، فجاءهم أمام صورهم فمن ذا الذى يزعم أن الأدب يخسر فى هذا ! وعلى نقيض ذلك أعتقد أن الأدب سيكسب منه، فالأعداد صحيحها وكسرها ـ وهى التى كانت قديمًا كل الرياضة ـ لا تمثل اليوم إلا قطاعًا صغيرًا من علم الأعداد. وهكذا شأن الكتاب: لأن «الأدب الكلى»، إذا خرج يومًا إلى الوجود فستكون له أعداده الصماء وجبره وأعداده التخيلية، ولا يقولَنَّ امرؤ إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن: فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضًا، وقد استولى عليها لنا الكتاب فى القديم. ولا أظن أنه قد تهيأ لنا، من قبل، استخدام «أوساط الناس» استخداما كاملا؛ ولكن يجمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلفوننا. والمقطوع به هو أننا، إذا لم نستخدمها، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبدًا إلا إلى البرجوازيين.

ثالثا: إذا وافقنا على أننا نؤثر فى نفس الوقت فى هذه العناصر المتفرقة ـ من البرجوازيين ذوى الإرادة الخيرة، ومن المفكرين، ومن صغار المعلمين، ومن العمال غير الشيوعيين ـ فكيف نجعل منها جمهورًا، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين.

لنتذكر أن المرء ـ حين يقرأ ـ يتجرد من شخصيته الفعلية، فيهرب من أحقاده ومخاوفه، وشهواته، ليضع نفسه فى الدرجة العليا من الحرية، وهذه الحرية تعد العمل الأدبى غاية مطلقة، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل: فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط فى علاقتها بنفسها وبالمؤلف وبالقراء الممكنين، ويستطاع، إذن، توحيدها مع ما يسميه «كانت»: «الإرادة الخيرة» التى تعتد بالإنسان فى الظروف غاية لا وسيلة.

وهكذا يدخل القارئ ـ بمقتضى نفسه ـ فى عداد الإرادات الخيرة المتسقة فى ألحان تأليفها، وهو ما سماه «كانت» : «مدينة الغايات» التى يساعد على دعمها ـ فى كل لحظة، وفى كل بقعة من الأرض ـ آلاف من القراء يجهل بعضهم بعضا

ولكن ـ لكى تصبح هذه الإرادات المؤتلفة المثالية مجتمعًا عينيًا ـ يجب أن يتوافر فيها شرطان: الأول: أن يستبدل القراء بالمبدأ الذى يعرفه بعضهم عن بعض ـ بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية ـ نوعًا من العيان، أو على الأقل نوعًا من الشعور بمثولهم الجسمى وسط هذا العالم؛ والثانى: أن هذه الإرادات الخيرة التجريدية ـ بدلا من أن تظل منفردة تطلق فى الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لا تنال من أحد ـ يجب أن توطد بينها صلات حقيقية بمناسبة أحداث حقيقية؛ أو بعبارة أخرى: أن هذه الإرادات الخيرة غير الزمنية يجب أن تتأرخ «مع الاحتفاظ» بصفائها، وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة مؤرخة. وبدون ذلك، لا تدوم «مدينة الغايات» بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ. فحين ننتقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية، ننسى هذه الجماعة التجريدية المضمرة التى لا تستند على شىء ومن ثم ينشأ ما أسميه: الخدعتين الجوهريتين للقراءة.

حينما يقرأ شاب شيوعى قصة «أورليان»[1]، أو يقرأ طالب مسيحى مسرحية: «الرهينة»[2]، تعروهما لحظة من السرور الفنى، ويحتوى شعورهما على مطلب عالمى وتحيطهما «مدينة الغايات» بأشباح جدرانها؛ ولكن فى نفس الوقت، كلا هذين العلمين الأدبيين مدعم بجماعة عينية ـ فى العمل الأول بالحزب الشيوعى وفى العمل الثانى بجماعة المسيحيين الأوفياء لعقيدتهم ـ ووظيفة هذه الجماعة أن تقر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من ثنايا سطوره: فيتحدث عن هذا العمل قسيس

(١) Aurélien قصة للويس أراجون من النقاد الكتاب الشعراء المعاصرين فى فرنسا ـ ولد عام ١٨٩٧، وكان فى بادئ أمره سرياليًا، ثم أصبح شيوعيًا، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ وتدور أحداثها فيما بين الحربين، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبة بإنصافهم.

(٢) l'Otage مسرحية «بول كلودل» (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤، والحدث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤: وأبطالها: الفتاة «سينى» Sygne وابن عمها جورج الباقيان من أسرة كوفونتين التى قضت عليها الثورة. وتعيش «سينى» فى قصرها فى أواخر عهد نابليون، فيدخل عليها عمها ومعه البابا «بى السابع» الذى كان بين سجناء نابليون وأنقذه هو، ويودعه عند الفتاة، وهو الرهينة، ولكن تورلور ـ وهو من صنائع الثورة ـ وصولى يساوم الفتاة على السكوت عنه مقابل زواجها منه. فتأبى الفتاة لأنها لا تحبه، ولكن قسيس القرية «باديلون» يقنعها بالطاعة، فتتزوجه. ويحضر عمها فى الفصل الأخير وقد أصبح تورلور محافظًا للسين، فتشرح له تضحيتها، وزواجها وإنجابها طفلا ممن تكرهه، ويعزم العم على تخليصها: ويدخل الزوج فيساوم العم مرة أخرى على أن يكتب ثروته فى كوفونتين للابن الذى أنجبه من «سينى»، ويطلق العم النار على تورلور، ولكن «سينى» بينهما تصيبها الطلقة، ويقتل «تورلور» العم. والشخصيات فيها رموز، ولكنها فى تصويرها حية كل الحياة. فأسرة كوفونتين رمز طبقة النبل فى القديم، و«تورلور» رمز لفساد المجتمع إبان الثورة الفرنسية، وباديلون رمز لغلظة رجال الدين فى الريف. وقد أخذ النقاد على المسرحية أنها وكلت مصير البابا إلى حمية الفتاة فحسب بقصد إثارة الحماسة الدينية، مما هو غير معقول فى الواقع إذا اعتددنا به على حرفيته أو على وجه الدقة.

على منبر وعظه، أو توصى جريدة «الإنسانية» (الشيوعية) قراءها به، ولا يشعر الطالب أبدًا أنه وحيد حين يقرأ، ويكتسى الكتاب خاصة التقديس، فهو ملحق بالعبادة، وتصبح القراءة شعارًا من شعائرها، أو هى، على وجه الدقة، بمثابة تناول القربان المقدس. وعلى النقيض من ذلك، إذا فتح قارئ شبيه بشخصية «ناتانايل» كتاب: «الأغذية الأرضية فإنه ـ حين تأخذه حُمَيًّا القراءة ـ يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الخيرة للناس، ولا تتأبى مدينة الغايات على الظهور حين تثار برقياه السحرية. وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته فى أصلها منفردة: إذ القراءة هنا فاصلة، يروض بها ضد أسرته وضد المجتمع الذى يحيط به، ويقطع بها عن الماضى والمستقبل، لينحصر فى مثوله هو فى اللحظة مثولا متجردًا، ويتعلم كيف يغوص فى ذات نفسه، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية وليكن هناك ـ فى أى مكان من العالم ـ ناتانايل آخر غائص فى نفس القراءة، ونفس الحميا، فإن «ناتانايل» الأول لن يحفل به: إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه، والجهد المبذول للوقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة، ومحاولة من محاولات العزلة، وهو مدعو فى عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب[1] وإلى فسخ عقد المطالب المتبادلة الذى كان يربطه بالمؤلف، فلم يجد شيئا سوى نفسه، نفسه بوصفها وحدة منفصلة، وإذا تحدثنا كما يتحدث «دوركيم»، قلنا إن تضامن قراء «بول كلودل» تضامن عضوى، وتضامن قراء «جيد» آلى.

وفى كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر. فحين يكون الكتاب مقدسًا لا يكتسب ميزته الدينية من مقاصده ولا من جماله، وإنما يأخذها من خارج نطاقه، كأنها خاتم طبع عليه، ربما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هى ـ فى هذه الحالة ـ الاشتراك فى العقيدة، أى فى الاندماج رمزيًا فى الجماعة، فإن العمل الأدبى يهبط إلى كونه غير جوهرى، أى يصير ملحقًا بمراسم العبادة. وهذا ما يتضح فى مثل «نيزان»: فحين كان شيوعيًا كان الشيوعيون يقرءونه فى حماسة، حتى إذا خرج عليهم ومات[2] لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ فى قراءة كتبه من جديد، إذ لم تعد هذه الكتب فى نظر العيون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها. ولكن بما أن قارئ قصة: «حصان[3] طروادة» وقصة: «المؤامرة»[4]

(١) Le Chaval de Troie قصة لبول بيزان، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسة الحزبية.

(٢) قتل بول نيزان فى جبهة القتال عام ١٩٤٠.

(٣) Le Cheval de Troi قصة لبول نيزان، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحزبية.

(٤) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب النافر البغيض.

كان ـ عام ١٩٣٩ ـ يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمن للانضمام إلى كل إنسان حر، ومن جهة أخرى، بما أن الخاصة المقدسة لهذين العملين كانت، على النقيض من تلك الدعوة، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحهما بعيدًا ـ كأنهما خبر القداس الملوث ـ فى حالة حرمان مؤلفهما من حقوقه الدينية، أو فى حالة نسيانهما، فى يسر، إذا غير الحزب الشيوعى سياسته، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمنًا هذان العملان الأدبيان كفيلان بالقضاء حتى على معنى القراءة[٢٣] نفسه. وليس فى هذا الأمر مدعاة دهش، مادمنا قد رأينا المؤلف الشيوعى يهدم من جهته معنى الكتابة نفسها، فقد استحكمت العقدة. هل لابد، إذن، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سرًا، أو خفية تقريبًا، وهل لابد أن ينضج العمل الفنى كما تنضج، فى أبعد أعماق النفس، آفة جميلة مغرية ؟ وهنا أيضًا أعتقد أنه يمكن توضيح تناقض؛ فقد سبق أن اكتشفنا فى العمل الفنى مثول الإنسانية كلها، فالقراءة صلة تربط بالمؤلف، وبالقراء الآخرين: فكيف يمكن، إذن، أن تدعو القراءة إلى التفريق؟

لا نريد أن يهبط، جمهورنا ـ مهما بلغ عدده من الكثرة ـ إلى مجموع من قراء منفردين لا وحدة تجمعهم، ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة. ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكا فى عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردى، ولكن يجب أن تكون اشتراكا فى عمل. ومن جهة أخرى نعترف بأن اللجوء الشكلى المحض إلى الإرادات الخيرة المجردة تدع كل إنسان فى عزلته الأصيلة. على أنه من ثم يجب أن نبدأ: فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة، ضل فجأة فى أحراش الدعاية أو فى لذائذ الأثرة لأسلوب «مستأثر». ومرد الأمر إلينا، إذن، فى تحويل «مدينة الغايات» إلى مجتمع ملموس مفتوح ـ وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه.

إذ ظلت «مدينة الغايات» تجريدًا هزيلاً، فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحوير موضوعى للموقف التاريخى. وأعتقد أن «كانت لحظ ذلك حق الملاحظة، ولكنه كان يعتمد ترة على التحول الذاتى المحض للشخصية الخلقية، وتارة كان ييأس من العثور أبدًا على إرادة خيرة على هذه الأرض. حقًا يمكن أن يثير فينا التأمل فى الجمال قصدًا شكليا محضًا هو معاملة الناس على أنهم غايات، ولكن يتكشف هذا القصد عمليًا عن عبث مادامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لاتزال جائرة. وهذا يثير الدهش حاليًا فى أمر الأخلاق: فإذا استغرقت فى معاملة بعض

من أختارهم من الأشخاص بوصفهم غايات مطلة، من امرأتى وابنى وأصدقائى، ومن المعوز الذى ألتقى به فى طريقى، وإذا ثابرت كل المثابرة على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص، فسأفنى فى ذلك حياتى، وسينتهى بى الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر، صراع الطبقات، والنزعة الاستعمارية، والحركات المضادة للسامية، وما إلى هذه من المسائل، وأخيرًا إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل الخير. على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد فى العلاقات بين شخص وشخص، وسيوجد - على نحو أدق - فى مقاصدى نفسها، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مئوفًا من أساسه، وسيتحول إلى شر أساسى. ولكن إذا ألقيت بنفسى، بدلا من ذلك، فى مشروع ثورى، فإنى أستهدف لخطر ألا أجد وقتًا - بعد - للعلاقات الشخصية، وشر من ذلك أن يقودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل. ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى، فإننا نبدأ بدءًا طيبًا: فيجب «تأريخ» إرادة القارئ الخيرة: أى بالأحكام الشكلية لعملنا الفنى، نثير فى القارئ، ما أمكن، قصده إلى معاملة الإنسان فى كل حالة على أنه غاية مطلقة، ونوجه «بموضوع» كتابتنا مقصده نحو جيرانه، أى نحو مهضومى الحق فى عالمنا. ولكنا لن نصنع بذلك شيئًا إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك - وفى سدى عملنا الأدبى نفسه - أنه يستحيل عليه، على الدقة، أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر. وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أن الذى يريده منه فى الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان، وأن «مدينة الغايات» التى وضعها الكاتب فجأة فى العيان الفنى ليست إلا مثاله لن نقترب منه إلا فى مدى تطور تاريخى طويل. وبعبارة أخرى: علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغيير هذا العالم بوسائل محددة، من أجل أن نساعد على سيطرة مجتمع الغايات العينى مستقبلا. لأن وجود إرادة خيرة فى هذا العصر ليس ممكنًا، أو بالأحرى: هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمرًا ممكنًا. ومن ثم يجب أن يتجلى فى أعمالنا الأدبية توتر خاص، يذكر - من بعيد - بالجهد الذى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن «ريتشارد درايت». لأن فريقًا كبيرًا من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لايزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص، وفريق كبير آخر ينتمى إلى الجماهير المظلومة، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه المادى. إذن،

يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة، فى نفس الوقت الذى نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيئ لسيطرة الغايات. وهذا التوتر الدائم، إذا أمكننا أن نثابر عليه، هو الذى سيحقق وحدة جمهورنا. وبالاختصار: علينا، فيما نكتب، أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية. وغالبًا ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينهما: وإنما واجبنا ألا نمل الجهد فى إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر.

لقد ولدنا فى البرجوازية، وعلمتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها، من الحرية السياسية، وقانون ضمان حرية الفرد، وما إليهما؛ ونظل برجوازيين بثقافتنا، وبطراز حياتنا، وبجمهورنا الحالى. ولكن الموقف التاريخى يحثنا فى نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال، لنبنى مجتمعًا بدون طبقات. ولا شك أن الطبقة البرجوازية فى هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير: فأمامها مخاطر أخرى يجب أن نطاردها. وهكذا يمكن لكل طبقة، على الأقل من هذه الناحية، أن تحتفظ بضمير طيب، مادامت تجهل أحد طرفى التناقض، ولكنا نحن - لأننا ليس لدينا حاليًا ما تتعلق به أفكارنا - لسنا فى أقل من موقف الوسطاء، تتنازعنا هاتان الطبقتان، فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب «الصلب». فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا. طبيعى أن سيقال: إن مصدر هذا التناقض الذى يمزقنا هو أنه لاتزال تسرى فينا أسمال مذهب فكرى برجوازى لم نعرف كيف نتخلص منها؛ وسيقال، من جهة أخرى، إن عندنا النعرة الثورية، وأننا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها. وليست هذه الأقوال شيئًا، ولكن ستتردد أصداؤها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا. إذن ينبغى أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة: ربما سيكون مغريًا أن نترك الحريات النظرية، لنجحد جحودًا كاملا أصولنا البرجوازية؛ ولكن سيكون هذا كافيًا فى الحط من قدر مشروع الكتابة فى جوهره؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكترث بالمطالب المادية لننتج «الأدب الخالص» عن ضمير صاف، ولكننا بهذا سنتخلى عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد. إذن، إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفى داخل أنفسنا على سواء. ولنلق أولا فى روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها: فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة الحجة على ذلك مادام الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة، وهكذا يوضح الأدب فى جلاء وعلى طريقته - بوصفه نتاجًا حرًا لنشاط خالق - حملة

الحال الإنسانية. ومن جهة أخرى، إذا كان تصور حل من الحلول فى عمومه بتجاوز قوى الأكثرية منا، فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المتعارضة. وفى كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى فى حياتنا الأدبية وفى مقالاتنا وكتبنا. ولنتخذ فى هذا دائمًا مبدأ يوجهنا فى سلوكنا، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة، بوصفها تركيبًا موجودًا فى الواقع للحريات النظرية والمادية. ولتتضح هذه الحرية فى قصصنا، وفى مقالاتنا، وفى مسرحياتنا. وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم فى أدبنا ـ إذا أخذناها من بين أشخاص عصرنا ـ قد حرموا التمتع بهذه الحرية، فلنعرف ـ على الأقل ـ كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافيًا أن نشهر فى أسلوب جميل بالمساوئ والمظالم، ولا أن نصور نفسية أخرى، تتظاهر البرجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتى: «الحريات المادية». الطبقة البرجوازية براقة سلبية، ولا حتى أن نضع قلمنا فى خدمة الأحزاب الاشتراكية: فلإنقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعًا فى «داخل نطاق أدبنا» لأن الأدب، فى جوهره، اتخاذ وضع. وفى كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التى لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها؛ ولكن، فى الوقت نفسه، علينا أن نبتعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التى تعد الاشتراكية غاية مطلقة، ففى نظرنا، لا يصح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية، أو ـ إذا فضلت تعبيرًا آخر ـ : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التى هى تمكين الإنسان من تملك حريته. وهكذا، يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور فى صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء.

والسلبية أولا، ومعلوم ما لأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر؛ ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافته إليه التقاليد أو خداع الجائرين. وكان بعض الكتاب، أو كتاب دوائر المعارف، يعدون ممارسة هذا النقد واجبًا من واجباتهم الجوهرية. ومادامت اللغة هى مادة الكاتب وآلته، فمن الطبيعى أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين فى تنظيف تلك الآلة. وحقًا، هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالى، ويحتمل أن يكون السبب فى ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دعمها كبار الكتاب فى الماضى لتثبيت أغراضها. وأنه كان فيها، فى البدء، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها، ونوع من الاضطهاد الذى كانت تمارسه، ثم المعنى الذى كانت تمارسه، ثم المعنى الذى كانت تضفيه على الكلمات التى

تستخدمها. فمثلا، من الواضح أن كلمة «حرية» liberété لم يكن لها قط من دلالة فى القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية، وكان يحتفظ بكلمة «بلبلة» désordre وإباحية licence لكل أشكال الحريات الأخرى. وكذلك كلمة «ثورة» révolution كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية، هى ثورة ١٧٨٩. وبما أن البرجوازية كانت تهمل ـ عن تواطؤ عام جدًا فيما بينها ـ المظهر الاقتصادى لهذه «الثورة»، وبما أنها كانت لا تكاد تذكر فى تاريخها «جراكوس بابوف»[١] ووجهات نظر «روبسبير»[٢] و«مارا»[٣] لتمنح تقديرها الرسمى «ديمولين»[٤] و«الجيروندين»[٥] ـ نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة «ثورة» تمردًا سياسيًا يتاح له نجاح، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ التى لم تنتج فى حقيقة الأمر سوى تغيير فى الهيئة الحاكمة. ومن الواضح أن هذا القصور فى فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة بنفسها، وبما أن صلتها بالأدواء المكبوتة فى وعى الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة فى واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية، لذلك كان يدهش المرء من المعانى الأصلية الجافة: للألفاظ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها.

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ ـ ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الشعبيين، ونشر كثيرًا من آرائه فى جريدته: «حرية الصحافة» التى سميت فيما بعد «خطيب الشعب»، وكانت تصدر فى باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وإبريل عام ١٧٩٦ ـ وآراؤه فى رقابة الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سبقًا للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد. وفى عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لعهده كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة، واتهم فى مؤامرة فى عهد الثورة الفرنسية، وحوكم، ودافع فى محاكمته دفاعا بليغا عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب، ولكنه حكم عليه بالإعدام، وانتحر قبل تنفيذ الحكم.

(٢) Robespierre (١٧٥٨ ـ ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين، وكان يثق فيه الشعب ويسميه: المعصوم من الفساد، لنزاهته وصلابته، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب فيما بعد. وكان يريد تدعيم الفضيلة، وتقديس الأبطال. وقد عزل وأعدم فى نهاية حركة الإرهاب.

(٣) J. P. Marat (١٧٤٣ ـ ١٧٩٣) طبيب وصحفى وسياسى من رجال، الثورة الفرنسية، وكان واسع الاطلاع فى ميادين المعرفة المختلفة.

(٤) Desm oulins (١٧٦٠ ـ ١٧٩٤) محام وصحفى ومن كبار رجال الثورة، دعا شعب باريس فى ١٢ من يوليه عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك، وساعد على سقوط الجيروندين، واحتج على الطغيان فى عهد الإرهاب، فنفذ حكم الإعدام فيه فى ٥ من إبريل عام ١٧٩٤.

(٥) Les Girondins حزب سياسى فى عهد الثورة الفرنسية الكبرى، يمثل اليمينيين، كانوا ضد الملك أولا، ولكنهم لم يصوتوا على قتله فيما بعد، واحتجوا على بعض المذابح التى ارتكبها شعب باريس، وقد ثار الشعب عليهم، وقتل الثوار أكثرهم.

فى القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفى[١] بمثابة وضع دفائن متفجرة خفية لنسف الطبقة الحاكمة. أما فى القرن التاسع عشر، فقد كان «ليتريه»[٢] و«لاروس»[٣] من البرجوازيين الوضعيين المحافظين: فالقواميس لديهم لا تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات. وأزمة اللغة، التى تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها، منشؤها أن المظاهر المهملة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى، بعد نضج كامن. وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوى. وربما لا يكون هذا جد خطير، إذ لا يقصد فى أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير التعريفات: فمثلا، عندما يتجدد معنى كلمة «ثورة» ببيان أنه يجب أن يدل بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية واللجوء إلى العصيان فى وقت معًا؛ فى هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة. غير أن علينا أن نلحظ أن أساس العمل الذى يمارس فى اللغة ذو طبيعة تركيبية، فى حين كان تحليليًا فى عصر فولتير: فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطيع الأفكار الجديدة، مع مراقبته وهو يدخل. وهذا ـ على وجه الدقة جدًا ـ عمل مناقض للعمل الأكاديمى. والذى يجعل عملنا معقدًا كل التعقيد، مع الأسف، هو أننا نعيش فى عصر دعاية. وفى عام ١٩٤١ كان المعسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا فى الله، مما لم يكن أمرًا موغلا فى خطورته. واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأمهات المبادئ، لأن هذه المبادئ هى التى تمارس أعظم تأثير فى الجماهير. ونذكر كيف أن الألمان ـ مع احتفاظهم بالمظهر الخارجى لصحف فرنسا فيما قبل الحرب، وبعنوان مقالاتها، وبترتيب هذه المقالات، وحتى بأشكال حروف طبعها ـ كانوا يستخدمون هذه الصحف فى إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة للأفكار التى اعتدنا أن نجدها فيها. وكانوا يحسبون أننا لن ندرك

(١) إشارة إلى «القاموس الفلسفى» لفولتير، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجديًا، مثلًا: «الروح، الملاك، الكافر، المسيحية، الله، فجوليان... وقد بدأه فولتير فى «فى بوتسدام» عام ١٧٥٢، وكل ١٧٦٠ ـ وإلى جانب هجومه على المسيحية، يدل الكتاب على بغض فولتير ونفوره البالغ المدى للزيف والغموض والاضطهاد، وقد أنكره البابا وأدانه البرلمان، واضطهد فولتير حتى اضطروه إلى إظهار إنكاره، فى نفس الوقت الذى كان يؤلف قاموسا أبجديًا أكبر منه وعلى نمطه، عنوانه: العقل.

(٢) Emile Lettré (١٨٠١ ـ ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضعى ومن علماء اللغة مشهور بقاموسه الشهير.

(٣) Pierre Larousse (١٨١٧ ـ ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين: مشهور بقواميسه الكثيرة التى تدل على صبر واطلاع واسع وعقل متبحر حر.

الفرق بين الأقراص التى يراد أن نتجرعها مادام غلافها الذهبى لم يتغير. وهكذا شأن الكلمات، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة[1]، وندعها تدخل، لأنهم يجعلونها تخدع نظرنا ببريق معناها فى القرن التاسع عشر. حتى إذا حلت فى الميدان انفتحت، وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة، غير معروفة لآذاننا، كأنها الجيوش؛ وإذا بالحصن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته. ومن ثم تصبح المحادثة والمجادلة من الأمور المحالة؛ وقد لحظ ذلك حق الملاحظة «بريس بارين» حين قال ما معناه: إذا استملت أمامى كلمة «حرية»، تأخذنى حُمَيًّا الحماسة، فأستصوب أو أناقض، ولكنى لا أفهم منها ما تفهم، وهكذا نتحدث حديثًا هراء أجوف. هذا حق، ولكنه داء حديث العهد. ففى القرن التاسع عشر، كان «ليتريه» يمكن أن يجعلنا على وفاق معه؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس «لالاند»[2]. أما اليوم فلم يعد هناك من حكم. على أننا بعد شركاء فى الإثم، لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا، وليس هذا كل شىء: فغالبًا ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات، فى العهود المضطربة، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة: فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال، فيتلهى الجنود باللغة الوطنية، فإذا هى زائفة عهدًا طويلاً. ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازى. فكانت كلمة «يهودى» تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس؛ وربما كانت النزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلا من معنى القدح، كان يسيرًا أن تتطهر منه: أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها، لأن صداها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استثارة. وكانت كلمة «أوربا» ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة. أما اليوم فإنها تحتفظ برائحة كريهة للنزعة الجرمانية والاستعباد. وحتى الكلمة البريئة المجردة: التعاون collaboration[3] أضحت لفظًا يجلله العار. ومن جهة أخرى، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوقة، فإن الكلمات التى كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت فى هوة التعويق أيضًا. فهى تقف فى منتصف طريق معناها، شأنها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون فى

(١) إشارة إلى حيلة فى الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين، وهى صنع حصان خشبى كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون، وأوهموا الطرواديين أنهم راحلون، ففتح الطرواديون متاريسهم، فانقض اليونانيون عليهم وهزموهم.

(٢) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة فى السوربون، وله بحوث فلسفية بالفرنسية واللاتينية، وكتابه الذى يشير إليه المؤلف عنوانه:

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

(٣) لأنها كانت تطلق غالبًا ويراد منها التعاون مع العدو.

منتصف تفكيرهم، أو بعبارة أخرى: تضل فى طريق عبورها. ومن هذه الجهة كانت التغيرات التى اعترت كلمة «ثورة» ذات دلالة هامة. وفى مقال آخر، ذكرت هذه الكلمة لصحفى تعاون مع الألمان: «المحافظة على ما هو قائم: هذا هو شعار الثورة الوطنية». وأضيف إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعى: «الإنتاج: هذا هو معنى الثورة الحق». وقد أمعنت الأمور فى البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثا فى فرنسا بين الإعلانات الانتخابية: «التصويت للحزب الشيوعى هو التصويت للدفاع عن الملكية»[٢٤]. وعلى عكس ذلك، من الذى هو غير اشتراكى اليوم ؟ ولازلت أتذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا فى بيان لهم أن تستعمل كلمة «اشتراكى»، «لأن الناس أفرطوا فى انتقاص حرمتها». والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة، حتى إنى لا أدرى كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب الذى بينوه، أم لأنها على الرغم من امتهانها تثير فيهم الخوف. على أننا نعلم أن كلمة «شيوعى» تدل فى الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكى لا يصوت للجمهوريين، وأن كلمة «فاشى» فى أوربا تدل على كل مواطن أوربى لا يصوت للشيوعيين. ولأجل أن نزيد فى هذا الخلط بين الدلالات، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتى ـ على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس، ولا من نظرية عداء السامية، ولا من نظرية الحرب ـ اشتراكى وطنى، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة ـ التى هى ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأى العام ـ تتاخم الفاشية.

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها. وإذا كانت الكلمات مريضة، فمرد الأمر إلينا فى شفائها. وبدلا من أن نقول بهذا العلاج، يعيش كثير منا من هذا المرض. والأدب الحديث فى كثير من الحالات، نوع من سرطان فى كلمات. لا أمانع أبدًا من يكتبون «حصان زبدُ»[1]، ولكنهم ـ من ناحية من النواحى ـ لا يفعلون شيئًا آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية، أو عن وطنية ستالين الاشتراكية. ولكن ثم ما هو أشأم، بخاصة، من المران الأدبى المسمى، فيما أعتقد، النثر[2] الشعرى الذى يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تآلف غامض يتردد جرسه حولها، وينبنى على معان غامضة فى تناقض مع الدلالة الواضحة.

(١) انظر ص١٥ ـ ١٦ من هذا الكتاب وهامشهما.

(٢) ليس هذا هو الشعر المنثور، إنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه فى الفصل الأول شرحا طويلا وعلقنا عليه هناك.

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هى تدمير الكلمات، كما كانت غاية السرياليين هى تدمير الذات والموضوع معًا. وكانت تلك هى قمة أدب الاستهلاك. ولكنا اليوم ـ كما وضحت ـ علينا أن نبنى. فإذا اقتصر المرء على أن يبكى على عدمِ التكافؤ بين اللغة والحقيقة ـ كما فعل بريس بارين ـ فإنه يجعل نفسه شريكًا فى الإثم مع العدو، أى مع الدعاية. إذن واجبنا الأول ـ بوصفنا كتابًا ـ هو أن ندعم من جديد ما للغة من مكانة. على أنا ـ بعد ـ نفكر بوساطة الكلمات. ولابد أن نكون على قدر كبير من الغرور كى نعتقد أن فينا أنواع جمال معجزة للوصف ليست اللغة أهلا للتعبير عنها. على أنى أحترس من المعانى التى لا يمكن الإفضاء بها، فهى منبع كل عنف. عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التى نتمتع بها، فلن يبقى لنا سوى الضرب والإحراق والشنق. كلا: فلسنا نحن أفضل من حياتنا، وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة. وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة: من جهة، عملية تطهير تحليلى تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية؛ ومن جهة أخرى، عملية توسيع تركيبى تجعلها ملائمة للموقف التاريخى. وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا الواجب، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية، ولكن إذا اشتركنا فيه جميعًا أنجزناه على خير، دون كبير عناء.

وليس هذا كل شىء: فنحن نعيش فى عصر المخاتلات. ومنها ما هو أساسى وهو ماله صلة ببنية المجتمع، ومنها ما هو ثانوى. ومهما يكن من شىء فإن النظام الاجتماعى يعتمد اليوم على خداع الضمائر، وعلى البلبلة أيضًا. فالنازية خدعة، ونزعة مشايعة «ديجول» خدعة أخرى، والنزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة.

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حسابًا، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد، دون أن نتعرض بالأذى لأحد. ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه، وبما أن كل ضمير مخدوع ـ بوصفه شريكًا فى الإثم للخدعة التى قيدته ـ يجنح إلى الدأب على حالته، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا. ولنفس السبب، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفًا ضد جميع المظالم، من أى مصدر أتت. وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب، إذا

لم نتخذ لأنفسنا هدفًا ثابتًا، وهو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية، فالذى يهمنا أن نبين ـ فى كل حالة ـ أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية، أو على اضطهاد مادى، أو على الأمرين معًا. ومن وجهة النظر هذه، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا فى فلسطين، وبسياسة الولايات المتحدة فى اليونان، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نفى مواطنيها. وإذا قيل لنا إننا نعبر أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم، وإننا جد صبيانيين فى تطلعنا إلى تغيير مجرى العالم، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئًا من هذا، ولكن ـ على الرغم من ذلك ـ من الأشياء ما ينبغى أن يقال، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكانتنا أمام أولادنا، على أنه ليس لدينا الطمع الجنونى فى التأثير فى سياسة وزارة الخارجية الأمريكية، ولكن طمعًا آخر يقل قليلاً فى جنونه ـ هو أن نؤثر فى رأى مواطنينا. على أنه لا يصح أن نطلق ـ بالصدفة وبدون تمييز ـ ضربات كبيرة من محابرنا. ففى كل حالة، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة. ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى فى روسيا السوفيتية عدونا الأول، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية؛ ويودون ـ نتيجة لهذا ـ أن نكرس وقتنا كله فى التشهير بمظالمها وصنوف عسفها؛ ويصورون لنا فى نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة كل الوضوح، فلا خطر منها أن تخدع: وإذن نضيع وقتنا فى الكشف عنها. وأخاف كثيرًا من التنبؤ بالمصالح التى تخدمها هذه النصائح. ومهما يكن من أمر أعمال العنف التى هى موضع نظرنا، فقبل أن نصدر حكمنا عليها لايزال لدينا مجال للنظر فى موقف البلد يرتكبها، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها. فمثلا يجب أن نبرهن أولا على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملها عليها، على وجه الدقة، رغبتها فى حماية الثورة المعوقة، ولا «ثباتها» فى موقفها حتى اللحظة التى تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام. فى حين أن النزعة العدائية للسامية، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين، ونزعتنا الاستعمارية، ومسلك الحكومات تجاه فرانكو، تؤدى غالبًا إلى مظالم أقل جذبًا لأنظار الناس ونقدهم، ولكنها ليست دون المظالم السابقة فى هدفها إلى استدامة النظام الحالى القائم على استغلال الإنسان للإنسان. سيقال: كل امرئ يعرف هذا. وقد يكون هذا صحيحًا؛ ولكن ما جدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبنا ـ بوصفنا كتابًا ـ أن نقدم صورة العالم، وأن نشهد عليه. على أنه حتى إذا قامت الحجة على

أن السوفيتيين والحزب الشيوعى يتابعون غايات ثورية مشروعة، فلن يعفينا هذا من الحكم على الوسائل. إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنسانى، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل، أو على الوسائل بحسب الغاية. ولكن الأولى أن تكون الغاية هى الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة، إذن، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التى تقصد إلى تحقيقها، وذلك أن هذه الوسائل تحطم ـ بمجرد مثولها ـ الوحدة التركيبية التى تريد أن تندمج هى فيها؛ وقد حوول ـ فى قوانين تكاد تكون رياضية ـ تحديد الشروط التى فيها يمكن أن تكون وسيلة ما مشروعة: ويدخلون فى هذه القوانين احتمال الغاية، وقربها، وما تدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة، حتى ليحسب المرء أنه يقرأ «بنثام»[1] وحساب الملذات. ولا أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات. مثلا عندما يكون الغرض نفسه كميًا فى ذاته، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين. ولكن فى أغلب الحالات، تختلف المسائلة كل الاختلاف: فالوسيلة المستعملة قد تحدث فى الغاية تغييرًا كيفيًا، فيكون التغيير ـ نتيجة لذلك ـ غير قابل للقياس. لنتخيل أن حزبًا ثوريًا يكذب دائمًا على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك، ومن أزمات الضمير، ومن دعاية الخصم. وغايته التى يسعى وراءها هى القضاء على نظام من نظم الاضطهاد؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد. فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تعللا بوضع نهاية له ! أيصح استعباد الإنسان لتحريره على نحو أفضل! قد يقال إن الوسيلة موقوتة. كلا؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة، لأن الذين يستولون على الحكم فى هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه. والأسباب التى لديهم لقمع الظلم مقوضة من أساسها بالطريقة التى يتبعونها لقمعه. وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعى الغاية التى يسعى إليها، لأن

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ ـ ١٨٣٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز مشهور بقياسه الملذات قياسًا كميًا، لمعرفة المشروع من غير المشروع، بما يسمى: حساب الملذات. وفى كتابه «مبادئ الأخلاق والتشريع» يشرح نظريته التى اشتهر بها فى المنفعة، وهى ذات طابع سياسى. وفيها أن «مقياس الصواب والخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس». والألم واللذة لهما السيطرة على سلوك الإنسان، ويمكن قياسهما قياسًا كميًا تبعًا لشدتهما ومدتهما وتيقنهما وقربهما. ويقاس العمل، خلقيًا على حسب ما ينتج عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس. وبما أن الداعى للعمل هو المصلحة الشخصية، فمهمة القانون والتربية هى دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يجعل سعادته تابعة لسعادة الجماعة. فالقيمة الكمية للملذات والآلام هى فى دواعى العمل فى معناه الخلقى والتشريعى.

هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة، وعلى إلقاء التهم، وعلى كتمان الهزائم والأخطاء. ومن جهة أخرى، من اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود فى الحرب، وكل حزب ثورى فى حرب. فالمسألة، إذن، مسألة قياس، ولن يعفينا أى قانون جاهز سلفًا من فحص كل حالة خاصة وحدها. ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السياسى لنفسه لاختار من الوسائل أيسرها، أى أنه يهبط فى المنحدر. ويتبعه سواد الشعب مخدوعًا بالدعاية. وإذن، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطراد استعمال العنف. وأعترف بأن العنف - فى أى شكل يظهر فيه - إخفاق. ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه، لأننا فى عالم عنف؛ وإذا كان حقًا أن اللجوء إلى العنف فى وجه العنف يستهدف لخطر استدامته، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه. ففى صحيفة من الصحف، كان كاتب يكتب فى أسلوب على حظ لا بأس به من البيان قائلا إن علينا أن نرفض كل مشاركة آثمة مباشرة أو غير مباشرة فى أعمال العنف، من أى مكان أتى، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن فى الغد المناوشات الأولى فى حرب الهند الصينية. واليوم أسائل الصحيفة نفسها: ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف؟ إذا لم تقل شيئًا، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار فى الحرب: والمرء مسئول دائمًا عما لا يحاول منعه. ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالا، وبأى ثمن، كنت سببًا فى بعض المذابح، وأتيت عملا من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك. ولا أتحدث طبعًا عن الحلول الوسط، فمن الحلول الوسط تولدت الحرب. فالعنف بالعنف، وعلى المرء أن يختار. وعلى حسب مبادئ أخرى. وللسياسى أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكنًا، وعما إذا كان الاستمرار فى الحرب يستلب منه الرأى العام، وعن نتائج الحرب الدولية. وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل، لا من وجهة نظر الخلق المجرد، ولكن فى نطاق الآمال والمخاوف لغاية محددة، هى تحقيق ديمقراطية اشتراكية. وهكذا يجب علينا أن نفكر فى المسألة الحديثة التى هى الغاية والوسائل، لا نظريًا فحسب، ولكن فى كل حالة عينية.

ويرى المرء أن ثَمَّ أمورًا كثيرة تتطلب العمل. ولكن إذا استهلكنا حياتنا فى «النقد»، فمن الذى يلومنا، إذن، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجبًا كليًا يلتزم به

الإنسان بجميع قواه. وفى القرن الثامن عشر، كانت الأداة مجهزة، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافيًا فى تطهير المدركات. أما اليوم وقد أصبح الواجب ـ فى وقت واحد ـ هو التطهير، واستدراك النقص، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها فى الطريق؛ فقد صار النقد كذلك تركيبيًا، وهو يستخدم كل قوى الاختراع؛ فبعد أن كان محددًا باستخدام عقل كونته علوم الرياضة قرنين، أصبح ـ على النقيض ـ هو الذى يكون العقل الحديث، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه فى نهاية الأمر. وقد لا يحمل هذا النقد فى نفسه حلا وضعيًا. ولكن ما الذى يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى فى كل مكان سوى قوانين هرمة، وترقيعات، وحلولا وسطًا تتعوزها حسن النية، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل. فلو لم نكن قد فعلنا سوى فقء هذه البثور المملوءة هواء، بثرًا بعد بثر، لاستحققنا كثيرًا من تقدير قرائنا.

على أن النقد حوالى عام ١٧٥٠ كان تمهيدًا مباشرًا لتغيير نظام، مادام قد ساعد على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكرى. وليس هو كذلك اليوم، مادامت المدركات التى يجب نقدها تنتمى لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات. فلم تعد السلبية وحدها التى يمكن أن تخدم التاريخ، حتى لو اكتملت فى وضعية. ويمكن للكاتب المنعزل أن يقتصر على واجب السلبية فى نقده، ولكن أدبنا فى جملته يجب أن يكون، على الأخص، أدب بناء. وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا ـ معًا أو منفردين ـ العثور على مذهب فكرى جديد. ففى كل عصر ـ كما وضحت ـ يظل الأدب كله هو المذهب الفكرى، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية ـ المتناقضة [٢٥] غالبًا ـ لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كى يستنير، دون إغفال للموقف التاريخى وللمواهب. ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن ننتج أدب العمل، فينبغى أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية. فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية، ولكنا لن يمكننا كذلك أن نقتصر على الشرح. فالوصف ـ حتى لو كان نفسيًا ـ محض متعة من متع التأمل؛ والشرح نوع من القبول، فيه التماس العذر لكل شىء؛ وكلاهما يفترض أنه قد قضى الأمر. ولكن إذا كان الإدراك فى نفسه عملا، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائمًا كشف عنه رجاء تغيير ممكن له، فعلينا، إذن ـ فى هذا العصر، عصر الاستسلام للمصائر ـ أن نوحى إلى القارئ، فى كل حالة عينية، بقدرته على الإبرام والنقض وبالاختصار: قدرته على العمل. والموقف الحاضر ثورى فى أنه لا يمكن بحال تجمله، ويظل فى ركود، لأن الناس

قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم؛ وأوربا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل، وتبحث عن الوقوف مقدمًا فى صف معسكر المنتصرين أكثر مما تبحث عن توقى وقوع هذا الصراع؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخنزير برى وسط قطيع من كلاب ضارية متحفز لنهشه، وأمريكا التى لا تخاف الدول الأخرى، مذعورة بعبء نفسها؛ وكلما زاد غناها زادت ثقلا، وناءت بشحمها وكبريائها، تدع نفسها تسير، مغمضة العينين، نحو الحرب: فها نحن أولاء لا نكتب إلا لقليل من الناس فى بلدنا، ولحفنة من الآخرين فى أوربا، ولكن علينا أن نجد فى البحث عنهم أينما كانوا، أى ضالين فى زمنهم، كالإبرة فى كومة من التبن، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان. ولنأخذهم فى مهنتهم، وفى أسرتهم، وفى طبقتهم وفى بلدهم، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد، ولكن على ألا نجعلهم يغوصون أكثر فيه: فلنبين لهم أن الحرك الأكثرية آلية من العامل يوجد سلفًا الإنكار الكامل للاضطهاد، ولا نواجه موقفهم أبدًا على أنه من معطيات الواقع، بل على أنه مشكلة، ولنرهم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لا حدود له من الاحتمالات، وبالاختصار: ليس له من صورة أخرى إلا تلك التى يضفونها عليه بسلوكهم الذى يختارونه بغية تجاوزه؛ ولنعلمهم أنهم، فى وقت واحد، ضحايا ومسئولون عن كل شىء، وأنهم مظلومون وظالمون، وشركاء فى الإثم لمن يضطهدونهم وأنه لا يمكن أبدًا التمييز بين ما يتعرض له المرء وما يقبله وما يريده؛ ولنبين أن العالم الذى يعيشون فيه لا يتحدد أبدًا إلا بالرجوع إلى المستقبل الذى يضعونه نصب أعينهم، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم، فلنفد منها كى نذكرهم بأن هذا المستقبل ـ الذى ينزلون فيه أنفسهم كى يحكموا على الحاضر ـ ليس إلا المستقبل الذى ينتظم فيه الإنسان مع نفسه، ويتصل أخيرًا بذات نفسه بوصفه كلا بفضل سيطرة «مدينة الغايات»؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذى يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم، أى إنه على وجه الدقة، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة؛ وأخيرًا، حين تدعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها فى «مدينة الغايات» ليفهموا عصرهم، يجب ألا ندعهم يجهلون ما يشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم. كان المسرح فيما مضى مسرح «تحليل خلقى للشخصيات»: فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص، ولكنها تعرض عرضًا تامًا فى حياتها، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع

بعض، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها. وقد بينت فى مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان: فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف. ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات: فالأبطال حريات أخذت فى الفخ، مثلنا جميعًا. فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئًا سوى اختيار مخرج، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار. ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقيًا وجدليًا مثل المسرح الجديد؛ أى يصير أدبًا خلقيًا لا أدب وعظ. وليوضح هذا الأدب ـ فى بساطة ـ أن الإنسان أيضًا قيمة، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائمًا خلقية. وعلى الأخص، ليبين الأدب لنا فى كل امرئ الإنسان المبتكر. وكل موقف ـ فى معنى من معانيه ـ بمثابة مصيدة فئران: جدران فى كل مكان؛ فقد عبرت من قبل تعبيرًا قاصرًا، فليس من المخارج يختار منها. فالمخرج شىء يبتكر. وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به. فعلى المرء أن يبتكر كل يوم.

سنفقد كل شىء على الأخص، إذا أردنا أن نختار من بين السلطات التى تهيئ للحرب. واختيار روسيا معناه التخلى عن الحريات النظرية، بدون أمل حتى فى الحصول على الحريات المادية: فتأخرها الصناعى يمنعها ـ فى حالة انتصارها ـ من تنظيم أوربا؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لدكتاتورية البؤس. ولكن بعد انتصار أمريكا، وحين يستأصل الحزب الشيوعى، وتصير الطبقة العاملة مثبطة الهمم، لا وجهة لها، وبعبارة أحدث: ممزقة تمزيقًا ذريًا، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ما هى سيدة العالم؛ أو يعتقد المرء أن تتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر، سيقال: يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة. على أنى ـ على وجه الدقة ـ أريد أن أحسب حساب التى أعرف. ولكن ماذا يضطرنا إلى الاختيار؟ أوَنصنع حقًا التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات، لا لشىء سوى أنها معطيات، وحين ننضم إلى جانب الأقوى؟ وفى هذه الحال، كان على الفرنسيين جميعًا، حوالى عام ١٩٤١، أن ينضموا إلى جانب الألمان. كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو. وإذن، الأمر ـ على نقيض ذلك ـ جلى فى أن العمل التاريخى لم ينحصر قط فى اختيار بين المعطيات الغفل، ولكنه كانت له دائمًا خاصة ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد. واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية فى العلم والأخلاق والحياة الفردية: فقد كان عمال

شركة المياه فى فلورنسا «يختارون من بين المجاميع»، فى حين اخترع توريتشلى الضغط الجوى، وأقول إنه اخترع، أولى من أنه اكتشف، بأنه حين يكون شيء خبيئًا عن العيون، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه. فلماذا، وبأى مركب نقص، يرفض الواقعيون بيننا - فيما يخص العمل التاريخى - قوة الخلق هذه فى حين ينادون بها فى كل مجال آخر! ويكاد يكون العامل التاريخى دائمًا هو الإنسان، حين يوضع أمام قياس الإحراج بين حدين، فيخرج إلى الوجود فجأة بحد ثالث لم يره أحد حتى ذلك الوقت. حقًا علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية، أما أوربا الاشتراكية، فليست «فى الاختيار»، لأنها غير موجودة. فهى تتطلب أن تصنع. ولن يكون ذلك أولا مع إنجلترا التى يحكمها تشرشل، لا، ولا مع السيد بيفين: بل على القارة أولا، وباتحاد جميع هذه البلاد التى لديها نفس المشكلات.

سيقولون: قد فات الأوان؛ ولكن ماذا يدرون من الأمر؟ وهل حاولوه مجرد محاولة ؟ تتم دائمًا صلاتنا مع جيراننا الأدنين عن طريق موسكو أو لندن أو نيويورك؛ فهل يجهلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة؟ ومهما يكن من شيء، ومادامت الظروف لم تتغير، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوربا اشتراكية، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية، والتى فيها كل فرد - فى انتظار ما هو خير - يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع. وفى هذا الفرض وحده سيبقى لنا أمل فى تجنب الحرب، وفى هذا الفرض وحده سيظل سريان الأفكار حرًا فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعًا وجمهورًا.

■ ■ ■

ها هى تلك واجبات كثيرة معًا - ولكن سيقولون إنها جد متفرقة. وهذا حق. ولكن قد أوضح «برجسون» أن العين - وهى عضو معقد غاية التعقيد - إذا استعرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة، متى أحللناها محلها فى الحركة الخالقة للتطور. وهذا شأن الكتاب: فإذا أحصيت - تحليليًا - الموضوعات التى يشرحها «كافكا»، والمسائل التى يضعها؛ فى كتبه؛ وإذا اعتددت بعد ذلك - برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هى الموضوعات التى عليه أن يعالجها، والمسائل التى عليه أن يضعها؛ فسيعروك الذعر. ولكن ما هكذا يصح أن ينظر إليه: فعمل «كافكا» الأدبى

رد فعل حر موحد للعالم المسيحى اليهودى فى أوربا الوسطى؛ وقصصه تجاوز تركيبى لموقفه بوصفه إنسانًا، وبوصفه تشيكوسلوفاكيا، وبوصفه مخطوبًا لفتاة، وبوصفه أبى المراس، وبوصفه مصدورًا، وما إلى ذلك من الأوصاف، كما كانت كذلك قبضة يده، وابتسامته، ونظراته التى كان يعجب بها كثيرًا «ماكس برود». وبتحليل الناقد تذوب هذه الأمور إلى مسائل؛ ولكن هذا الناقد على خطأ، إذ تجب قراءتها فى «حركتها».

هذا، ولم أرد أن أملى واجبات على كتاب جيلى: فبأى حق أفعل هذا ؟ ومن الذى رجانى أن أفعله؟ كما أنى كذلك لا أستسيغ البيانات المذهبية. وإنما حاولت وصف موقف، بآماله ومخاوفه، وتوعداته، وحواجزه؛ إنما ينشأ أدب العمل فى عصر الجمهور الذى لا وجود له. ذاكم هو المعطى، ولكل امرئ مخرج، ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته. فإذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت فى هذه المسائل - كما هى حالتى - أمكن توكيد أنه سيقترح لها حلولا «فى الوحدة الخالقة لعمله»، أى فى حال عدم التميز لحركة الخلق الحر [٢٦].

ولا شىء يؤكد لنا أن الأدب خالد؛ وحظه اليوم، حظه الوحيد، هو حظ أوربا والاشتراكية والديمقراطية والسلام. ويجب أن نقامر بلعب دوره، فإذا خسرنا - نحن معشر الكتاب - فتبًا لنا. ولكن تبًا للمجتمع أيضًا. وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل فى ذات نفسها، فتكتسب شعورًا بائسًا، وصورة لنفسها يعوزها التوازن، فلا تنفك تبحث عن تحويرها وتحسينها. ولكن فن الكتابة - بعد - ليس محميًا بقوانين العناية الإلهية الثابتة، فهو من صنع الناس، يختارونه حين يختارون أنفسهم. فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة، وإلى مسلاة محضة، تردى المجتمع فى حمأة الأمر المباشر، أى الحياة بدون ذاكرة، حياة الحشرات والزواحف. ويقينًا ليس كل هذا من الأهمية بمكان، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب؛ ولكنه يستطيع خيرًا من ذلك أيضًا أن يستغنى عن الإنسان.

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لايزال الأدب الأمريكى فى مرحلته الإقليمية.

[٢] حينما مررت بنيويورك عام ١٩٤٥، رجوت وسيطًا من وسطاء النشر الأدبى فى الحصول على حقوق ترجمة قصة: «ذات القلب الموحش» Miss. Lonelyheart من تأليف «ناتانايل وست» Nathanail West، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقًا مبدئيًا مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه «القلب الموحش» Lonelyheart وكانت عانسًا، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد فى ترجمة كتابها إلى الفرنسية. وعندما بينت لهذا الوسيط خطأه، بدأ يبحث من جديد، فوجد أخيرًا الناشر الذى كان ينشر كتب «وست»، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئًا عن مصير هذا المؤلف. وبعد إلحاح منى، أخذ كل منهما يسأل من جديد، فعلما أن «وست» مات منذ سنين كثيرة فى حادثة من حوادث السيارات. ويبدو أنه كان له حساب فى مصرف بنيويورك، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف.

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية فى أدب «جوهاندو»[1] لها نفس هذه الصفة فى عجائبها، ولكن مع سمات أخرى غالبة على هذه العجائب التى تصير سلبية شيطانية. وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس: القداس الشيطانى لدى البرجوازية أقوى سحرًا من بهرجها الحلال.

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن روية، أى أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف، وإلى مبدأ السلطة، وأن يأنف ويجحد البرهنة والمناقشة، وهذا هو الذى يكسب نصوص السيرياليين

---

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرين فى فرنسا، ولد عام ١٨٨٨ وفى بحوثه فى النقد قد شرح ما سماه: «صوفية الجحيم» فى العقيدة المسيحية، أى اتخاذ المسيحية الخشية من الشر أساسًا للاعتقاد فى الخلود.

التوكيدية مظهرًا شكليًا محضًا، ولكنه مزعج فى كتب «شارل[1] مورا» السياسية.

[٥] شبه آخر مع فئة «العمل الفرنسى»[2] التى أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم تكن حزبًا، ولكن مؤامرة. ألا تشبه حملات السيرياليين التأديبية شيطنة فئة «حزب الملك».

[٦] هذه الملحوظات الهادئة أثارت هياجًا قويًا. على أن هذا الدفاع والهجوم كانا أبعد من أن يحملانى على الاقتناع، بل جعلانى أستغرق فى الاعتقاد بأن السيريالية فقدت أهميتها فى الحاضر، وربما كان ذلك مؤقتًا. وأشهد حقًا أن أكثرية المدافعين عنها اختياريون[3]. وهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية «ذات أهمية عظمى»، ومسلكًا «يقتدى به». وهل يعتقدون أن السيريالية لو كانت لاتزال حية، كانت ستقبل أن تضع توابل «فرويد» على النزعة العقلية السمحة لدى السيد «فرديناند ألكييه[4]»؟ وفى الواقع كانت السيريالية ضحية المثالية التى طالما كافحت ضدها؛ فمجلات: «يوميات[5] أدبية» و«الينبوع» و«لافونتين»[6] و«ملتقى[7] الطريق» بمثابة جيوب المعدة التى لا تنى عن هضم السيريالية. ولو أمكن لشخص مثل «دينو» أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد «كلودمورياك» وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها فى بعض فى قوله: «يحارب الإنسان الإنسان، دون علم بأنه يجب أن تتحقق ـ أولاً ـ جبهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المدركات العقلية الضيقة الزائفة التى تخص الإنسان. ولكن هذا هو ما تعرفه السيريالية، وتنادى به منذ عشرين

(١) Charles Maurras، انظر هامش ص٢٣٢.

(٢) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩، دعت أولا إلى وحدة الاتجاه الوطنى، وزعمت أنها جمهورية، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية، وتحللت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك.

(٣) éclectiques أى الذين يختارون ما يريدون من كل مذهب من المذاهب دون أن يتمسكوا بواحد منها.

(٤) Fernand Alquié أستاذ فى السوربون، له بحوث فلسفية كثيرة: موضوعها «العقلية» الكلاسيكية، و«ديكارت»، وله كتاب: «النزعة الإنسانية السيريالية والنزعة الإنسانية الوجودية»، وأخيرًا: «فلسفة السيريالية». والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥.

(٥) Gazette des Letters.

(٦) Fontaine.

(٧) Carrefour.

عامًا. وبوصفها مشروعات من مشروعات المعرفة، تطالب بأنه يجب التجديد فى كل شىء فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس»؛ نقول: لو أنه قرأ ذلك لاحتج، يقينًا، قائلا: السيريالية لم تكن «مشروع معرفة» فقد كانت تستشهد، خاصة، بجملة «ماركس» الشهيرة: «نحن لا نريد فهم العالم، ولكن نريد تغييره»؛ ولم ترد السيريالية قط هذه «الجبهة المشتركة للعقول» التى تعيد إلينا الذكرى الحلوة للحشود الشعبية الفرنسية. وخلافًا لهذا التفاؤل الذى لا يخلو من الحمق، أكدت السيريالية دائمًا تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن التعبير بالعقول فى صيغة الجمع ما أقل ملاءمته للسيريالية !!) لأتت بعد الثورة، وفى عهد ازدهارها، لم تكن لتسمح أن يعكف الناس عليها هكذا ليفهموها. فقد كانت ـ شأنها فى ذلك شأن الحزب الشيوعى ـ تعد أن كل من ليسوا معها كلية وبلا استثناء فهم ضدها. فهل تفهم السيريالية اليوم الحيلة التى اتخذت منها موضوعًا لها ؟ ولتوضيحها، سأكشف، إذن، عن أن «چورج باتاى» ـ قبل أن يخبر علانية «ميرلوبونتى»[1] بأنه يسحب من أجلنا مقالته ـ أخبره عن غرضه فى التحول عن مذهبه. وآنذاك صرح هذا البطل السيريالى: «ألوم «بريتون» أكبر اللوم، ولكن يجب أن نتحد ضد الشيوعية». وهذا كاف. وأعتقد أنى أقدر السيريالية حين أعود إلى عهد حياتها المشبوبة وأناقش قصدها، أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها من مداراة. وحقًا لا تتلاءم السيريالية كثيرًا مع ذوقى، لأنها ـ ككل الأحزاب الاستبدادية ـ تؤكد استدامة نظراتها، لتخفى ـ وراء ذلك ـ تغير نظراتها تغيرًا مستمرًا، ولهذا لا تحب هى أبدًا أن يرجع المرء إلى تصريحاتها السالفة. وكثيرًا من النصوص التى أجدها اليوم فى فهرس المعرض السريالى الذى عنوانه: «السيريالية عام ١٩٤٧» ـ وهى نصوص اعتمدها رؤساء الحركة ـ أقرب إلى النزعة الاختيارية[2] الوديعة لدى السيد «كلودموريياك» منها إلى صنوف التمرد الحادة للسيريالية الأولى. وهذه، مثلاً، بضعة أسطر للسيد «باستورور» Pastoureau «التجربة السياسية للسيريالية، تلك التجربة التى جعلتها تدور حول الحزب الشيوعى

(١) Merleau - Ponti من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ فى السربون، وله اتجاه خاص فى الوجودية.
(٢) هى أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة، دون التزام بواحد منها.

نحو عشرة أعوام، لها نتيجتها الواضحة كل الوضوح. ومحاولة الاستمرار فيها بمثابة الانحصار فى قياس من أقيسة الإحراج حدًّاه: فسادها أو ضياع تأثيرها. وفى هذه التجربة مناقضة للبواعث التى دفعت السيريالية فيما مضى إلى شروعها فى عمل سياسى. وهذه البواعث مطالب مباشرة فى ميدان الفكر، وعلى الأخص فى ميدان الأخلاق، بقدر ما هى متابعة للبحث عن الغاية البعيدة، وهى التحرير الكامل للإنسان، ثم متابعة الحزب الشيوعى فى الطريق الذى التزم به من مؤازرة الطبقات. على أنه من الواضح أن السياسة التى يمكن أن تكون أساسًا لتحقيق آمال الطبقة العاملة، ليست هى مايدعونه سياسة المعارضة اليسارية للحزب الشيوعى، ولا سياسة الفئات الصغيرة الفوضوية... فالسيريالية ـ التى حددت ما تقوم به من دور فى المطالبة بإصلاحات لا حصر لها فى ميدان الفكر، وعلى الأخص الإصلاحات الخلقية ـ لم يعد يمكنها أن تنشد تأثيرًا لها عن طريق المشاركة فى عمل سياسى غير خلقى بالضرورة، كما لا يمكنها ـ ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التى تسعى للوصول إليها ـ أن تشترك فى عمل سياسى لا أثر له بالضرورة، لأنها تحترم المبادئ التى تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها. فالسيريالية، إذن، منطوية على نفسها. ولاتزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجل تحرير الإنسان، ولكن بطرق أخرى». (وتوجد نصوص أخرى مشابهة، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى فى هذا المرجع: «مقاطعة افتتاحية» Rupture Inaugurale، وهو تصريح لجماعة السيريالية فى فرنسا فى ٢١ من يونيه عام ١٩٤٧ ص١٤ ـ ١٧).

وفى هذا التصريح، يلحظ المرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة: «إصلاح»، كما يلحظ اللجوء غير المألوف من جانبهم إلى الأخلاق. وهل لنا أن نقرأ يومًا صحيفة دورية عنوانها: «السيريالية فى خدمة الإصلاح» ؟ ولكن النص الذى أوردناه يؤكد، بخاصة، مقاطعة السيريالية للماركسية؛ ومفهوم الآن أنه يمكن التأثير فى البنية[1] العليا فى المجتمع دون تغيير فى البنية الدنيا[2]

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا العليا فى المجتمع، بحيث تكون الثانية بمثابة انعكاس للأولى، ولهذا أثره فى أدبهم ونقدهم، وقد شرحنا آراءهم ونقدناها فى كتابنا: النقد الأدبى الحديث.

الاقتصادية. سيريالية «خلقية» و«إصلاحية» تريد حصر عملها فى تغيير المذاهب الفكرية: هذا ما يبعث فى المرء شعورًا بالمثالية على نحو خطير، ويبقى لنا تحديد «الوسائل الأخرى» التى يحدثوننا عنها. هل ستتحفنا السيريالية بقوائم جديدة للقيم؟ وهل ستنتج مذهبًا فكريًا جديدًا ؟ كلا؛ إذ السيريالية تصرف همها «فى نشدان مقاصدها الدائمة، من انتقاص المدنية المسيحية، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة الفلسفية كما هى عند الألمان»، ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية. والمدنية الغربية - فى اعتراف «باستورور» نفسه - مدنية محتضرة؛ تهددها حرب فسيحة، كل همها هو دفن هذه المدينة؛ ويتطلب عصرنا مذهبًا فكريًا جديدًا يتيح للإنسان أن يحيا، ولكن السيريالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية فى العقيدة الكاثوليكية، على حسب ماسنها القديس «توما»[1]. وكيف تستطاع مهاجمتها؟ أبمعرضهم عام ١٩٤٧ الذى هو بمثابة قطع من الحلوى سرعان ما تذوب بالامتصاص؟ أولى أن نعود إلى السيريالية الحقيقية، كما تتراءى فى هذه المؤلفات: «مطلع النهار»[2] و«نادجا»[3] و«الأوانى المستطرقة»[4].

ويؤكد «ألكييه» و«ماكس بول فوشيه» توكيدًا قطعيًا أن السيريالية محاولة للتحرير. وعلى حسب أقوالهما يراد منها توكيد حقوق الكلية الإنسانية، بدون استثناء، حتى اللاشعور، والحلم، والجنس، والخيال. وأنا على وفاق تام معهما؛ وهذا ما أرادته السيريالية، وفى هذا حقًا تبين عظمة مشروعها. على أن علينا أن نلحظ أن فكرة الكلية تنم عن عصر خاص، فهى الفكرة التى أثارت النزعة النازية، والنزعة الماركسية، وتثير اليوم النزعة «الوجودية». ويقينًا، علينا أن نعود إلى «هيجل» بوصفه مصدرًا لكل هذه الجهود، غير أنى أتبين - فى جلاء - تناقضًا خطيرًا فى أصل السيريالية: وإذا استعملت لغة «هيجل» أقول إن هذه الحركة كانت تحتوى على الإدراك العقلى لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص فى وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التى قالها «أندريه بريتون»: الحرية فى لون الإنسان). ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على

(١) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ - ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساسًا للكاثوليكية.

(٢) و (٣) و(٤) هى مؤلفات «أندريه بريتون» وعنوانها بالفرنسية على الترتيب:

Point du Jour (1932), Nadja (1928), Les Vases Communicants (1934).

نحو آخر فى بياناتها المذهبية المقروءة. وحقًا: كلية الإنسان ـ بالضرورة ـ تركيبية، بمعنى أنها الوحدة العضوية المجملة لكل مقوماته الثانوية. فالتحرير الذى يهدف إلى أن يكون كليًا يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن فى بيان ما إذا كان هذا ممكنًا، فمعلوم أنى مقتنع بذلك تمام الاقتناع). ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف ـ ابتداء ـ كل المضمون الفطرى للحقيقة الإنسانية، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقف على ذات أنفسنا فى الوحدة ـ الجليلة العميقة معًا ـ لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا، والسيريالية ـ لأنها ثمرة عهد معين ـ تضيق، ابتداء، من المخلفات المضادة للنزعة التركيبية: فتبدأ أولا بالسلبية التحليلية التى تمارس تأثيرها على الحقيقة فى شئون الحياة اليومية. وقد كتب «هيجل» فى الشك قائلا: «يصبح الفكر فكرًا كاملا حين يفنى «الموجود ـ فى ـ العالم»، يفنيه فى التنوع المتعدد لتعييناته، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة ـ فى داخل التعدد فى أشكال الحياة ـ سلبية واقعية. والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبى بإزاء الوجود المتحقق فى صورة الغير، إنه ـ إذن ـ يناظر الرغبة والعمل» (راجع كتاب ظاهريات الروح، ترجمة هيبوليت، ص١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لى جوهريًا فى النشاط السيريالى، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل: فسلبية الشك تصير عينية، فقطع السكر التى اخترعها «دى شان» مثل المنضدة فى شكل ذئب، كلاهما عمل من الأعمال، أى هى على وجه الدقة الهدم عينيًا الصادر عن جهد للأشياء التى لا يهدمها الشك إلا قولا. وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة، فهى مقوم من المقومات الجوهرية للحب السيريالى، ومعلوم أنها رغبة استهلاك وتدمير. وفى ذلك نرى الطريق الذى تسلكه السيريالية، وأنه يشبه ـ على وجه الدقة ـ تجسيدات الوعى الذى تحدث عنه «هيجل» فى فلسفته؛ فالتحليل البرجوازى هدم مثالى للعالم، بالهضم؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذى سمى به هيجل الرواقية حين قال: «ليست هى إلا قصورًا عقليًا للسلبية، فهى ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعى السيد». وعلى النقيض من ذلك السيريالية التى «تنفذ فى هذه الحياة مثل وعى العبد». وهذه هى قيمتها يقينًا، ومن، ثم دون أدنى شك، يمكنها أن

تزعم الاتصال بوعى العامل الذى يشعر بحريته فى العمل. غير أن العامل يهدم ليبنى: فباجتثاثه للشجرة يعمل الخشب والوتد. فيتعلم - إذن - وجهى الحرية التى هى السلبية البناءة. والسيريالية، باستعارتها طريقها من التحليل البرجوازى، تعكس هذه الطريقة، فبدلا من الهدم لأجل البناء، تبنى هى لأجل الهدم. فالبناء عندها مستلب دائمًا، فهو يذيب نفسه فى طريقة الغاية منها الإهلاك. على أنه - بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى - يمكن، أيضًا، أن يدرك الموضوع السيريالى مباشرة على أنه غاية نفسه، فهو - على حسب اتجاه الانتباه إليه - «سُكرٌ خام» أو معارضة فى ماهية السكر. ويبدو الموضوع السيريالى - بالضرورة - ذا ألوان مختلفة، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوسًا؛ وبصفته هذه، يحتوى فى نفسه على نقيضه هو وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه، فى وقت معًا، يهدم الحقيقى ويخلق - شعريًا - شيئًا فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة. وفى الواقع، حين يتم تكوين الشىء السيريالى على هذا النحو يصبح شيئًا من العالم بين أشياء أخرى، يصبح لا شىء سوى الدلالة المبلورة للهدم الممكن للعالم. و«الذئب - المنضدة» فى المعرض السيريالى الأخير، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى فى أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة، فهو معارضة الحى لما لا حياة فيه، ومعارضة ما لا حياة فيه للحى. ومجهود السيرياليين محصور فى تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم فى نفس حركة واحدة؛ ولكنها يعوزها التركيب؛ ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه، ويناسبهم تقديم الحركتين الخالقتين كأنهما مذابتان فى وحدة جوهرية، وكأن كل واحدة منهما هى الجوهرية فى نفس الوقت، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض، ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة. فالشىء المخلوق المهدوم يثير توترًا فى فكر المشاهد له، وهذا التوتر هو - على وجه الدقة - الحركة الخالقة السيريالية: فالشىء المعطى مهدوم بالمجادلة الباطنة، ولكن الجدال نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال، بدوره من جانب الطابع الوضعى، ومن جانب الموجود الآنىّ العينى للخلق. ولكن هذا التقلب اللونى المزعج الذى يتسم به المحال ليس شيئًا فى حقيقة الأمر، وقصاراه أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل

ملؤها، والقصد هنا إثارة السخط ـ كما عرفه بودلير ـ إثارة فنية، دون أن يوجد لدينا بيان ولا عيان عن شيء جديد، ولا أى فهم مادى، ولا أى فهم لمضمون، ولكنه شعور فكرى نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ. وسأطبق أيضًا على السيريالية تعبير هيجل فى الشك قائلاً: (فى «السيريالية» يقوم الوعى حقًا بالتجربة من نفسه بوصفه وعيًا متناقضًا مع دخيلة نفسه). وعلى الأقل، هل سيأخذ فى الدوران حول نفسه ليقوم بعملية تحول فلسفية ؟ وهل الموضوع السيريالى ستكون له القيمة الفعلية العينية التى للفرض القائل بالجنى الخبيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيريالى ثان: فقد وضح أن السيريالية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة، وحبها العميق للمادية قادها إلى النزعة المادية (لأن المادية هى موضوع صنوف هدمها وعماده العميق الجوانب). فهى، إذن، لا تلبث مباشرة أن تستر هذا الوعى الذى اكتشفته لحظة، فتعطى التناقض قوامًا جوهريًا، فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية، ولكن توتر تركيب موضوعى للعالم. اقرأ «الأوانى المستطرقة»، فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعدامًا مؤسفًا؛ فالحلم واليقظة إناءان مستطرقان، ومعنى هذا هو الخلط بينهما، فهما مد وجزر بدون وحدة تركيبية. وأفهم جيدًا أنه سيقال لى: ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع؛ وهذه ـ على وجه الدقة ـ هى الغاية التى تقصد إليها السيريالية. ويقول أيضًا «أرباميزى»: «تبدأ السيريالية من الحقائق المتميزة للشعور واللاشعور، وتتجه نحو تركيب هذه المكونات». مفهوم؛ ولكن بأى شيء تقصد إلى القيام به ؟ ما هى أداة التأمل ؟ فرؤية مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة يقطين (حتى لو كان هذا ممكنا، وهو ما أشك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة، وليس هذا توحيدًا لهما فى شكل جديد يدعم فى ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويرها وتجاوزها. وفى الحقيقة، نحن دائمًا فى منطقة الجدال: فاليقطينة حقيقة، مدعمة بالعالم الحقيقى كله، تعارض هذه الجنيات الشاحبات التى تجرى على جسدها؛ والجنيات ـ على العكس ـ تعارض هذه الشجرة المتسلقة. ويبقى الوعى شاهدًا وحيدًا لهذا الهدم المتبادل، وملاذًا وحيدًا؛ ولكنه لا اعتداد به. وحين نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا، فالنوم هو الذى تلتهمه اليقظة:

فالشيء المريب قد أمسك به في وضح الأنوار الكهربية، ووضع في حجرة مقفلة، في وسط أشياء أخرى، على مترين وعشرة سنتيمترات من جدار، وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر سنتيمترًا من جدار آخر، فيصبح شيئًا من العالم بوصفه خلقًا وضعيًا، ولا يفلت من العالم إلا بوصفه سلبية محضة (وأنظر هنا بنظرة السيرياليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك، وبديهي أنه لا مجال أبدًا هنا لمناقشة ما إذا كان السيرياليون يفكرون كما أفكر أن الطبيعتين متميزتان أصلا). وهكذا يكون الإنسان السيريالي إضافة أو خلطًا، ولكنه لا يكون أبدًا تركيبًا. وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدينين للتحليل النفسي. فهو يتحفهم، على وجه الدقة، تحت اسم «العقد النفسية» بنموذج لهذه التأويلات المتناقضة، المتكاثرة، التي ليس بينها تلاؤم، والتي يستخدمونها في كل مكان. وحقًا هذه «العقد النفسية» موجودة. ولكن الذي لم يلحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل. وهكذا يكون الإنسان الكلي ـ عند السيريالية ـ هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر. وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموا حواجز التضاد؛ فهذا البهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية، كما رجعت أنواع التضاد في عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون؛ وفي هذا الرواق المقفل الغامض ـ الذي هو الشعور بالنسبة لهم ـ تبدو وتختفي أشياء تهدم نفسها بنفسها، تشبه الأشياء شبهًا صارمًا، تدخل عن طريق العينين أو من الباب الخلفي. وتدوي أصوات ضخمة بدون أجسام، شبيهة بالصوت الذي نعى الإله «بان»[1]. وهذه المجموعة الشاذة تثير في الذهن الواقعية الأمريكية أيضًا أكثر مما تثير المادية. وبعد هذا، لأجل الاستعاضة السحرية، بطريق المشاركة، وهي وحدة تظهر بدون ضابط، ويسمونها: «الصدفة الموضوعية» ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنساني. فهم لا يحررون

(١) Pan إله القطعان والرعاة في الأساطير اليونانية، كان يظهر في شكل تيس، ويتنكر في أشكال أخرى كثيرة، ويثير الرعب المفاجئ. ويحكي بلوتارخوس أنه في عهد الإمبراطور الروماني تبيريوس الذي حكم من عام ١٤ ـ ٣٧ بعد الميلاد، مالت سفينة نحو الشاطئ، وسمع منها صوت هائل ينعى الإله «بان»، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحين في دلالتها على ميلاد الدين المسيحي.

المجموعة، ولكن يحصونها. ثم السيريالية حقًا: فهى إحصاء، ولكنها ليست تحريرًا، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره؛ وإنما يراد الصراع ضد ما ترددت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الحظوة. والسيريالية حافلة بما هو جاهز، جامد وبها رعب من النشوءات والولادات. فالخلق عندها ليس هو أبدًا صدورًا عن شىء آخر، ولا انتقالا من الإمكان إلى العمل، ولا الحمل باللقاح؛ وإنما هو الانبجاس من العدم، والظهور المفاجئ لشىء مكون كل التكوين من المجموعة؛ وفى حقيقة الأمر هو اكتشاف. فكيف تستطيع السيريالية، إذن، أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح، ولكنها قتلت الإنسان أيضًا. وسيقال قد بقيت الرغبة، وسيقال إن السيرياليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية، ونادوا بأن الإنسان رغبة. ولكن هذا ليس صحيحًا كل الصحة؛ أولاً: لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ، والنقائص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم. ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم للذاتى ألا تغيرهم الرغبة إلا بمنتجاتها، كما يفعل ذلك أيضًا التحليل النفسى. وهكذا تكون الرغبة شيئًا، ومجموعة. غير أنه، بدلا من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التى أعوزها التحقيق، والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التى هى الرغبة فى معناها الحقيقى)، يبقى السيرياليون جامدين فى نطاق الأشياء. وحقيقة الأمر أن الرغبة هينة ولا تهمهم فى ذاتها، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلى لأنواع التناقض التى توضحها «العقد النفسية» ومنتجاتها. وما أقل ما يجد المرء من أشياء جد غامضة لدى «بريتون» فيما يخص اللاشعور والغريزة الجنسية. فالذى يثيره ليس هو الرغبة فى طبيعتها، ولكن الرغبة المبلورة، مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبير «بسبرن»: رموز اللذة فى العالم. فلم يكن قط ما أدهشنى ـ عند من خالطتهم من السيرياليين، والسيرياليين سابقًا ـ هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفًا من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير فى التقلصات غير الإرادية التى تعترى من تخبطه الشيطان من المس أكثر مما تحملنا على التفكير فى عمل منظم، على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف «العقد النفسية». وفيما يخص تحرير الرغبة،

بدا لى دائمًا أن كبار كلاب الحراسة فى عصر النهضة، وحتى الرومانتيكيين، قاموا بجهود أكثر من جهود السيرياليين وسيقال: إن السيرياليين، على الأقل، شعراء عظام. هنيئًا؛ وهذا مجال تفاهم، وقد صرح بعض السذج أنى «ضد الشعراء» أو «ضد الشعر». تعبير أحمق، لا يعادله فى الحمق إلا القول بأنى ضد الهواء أو ضد الماء. وعلى النقيض من ذلك، أعترف بأعلى صوتى أن السيريالية هى الحركة الشعرية الوحيدة فى النصف الأول من القرن العشرين؛ بل أذهب فى اعترافى إلى القول بأن السيريالية ساعدت، فى ناحية من نواحيها، على تحرير الإنسان؛ ولكن الذى تحرره ليس هو الرغبة، ولا كلية الإنسان، ولكن الذى تحرره إنما هو الخيال المحض، وإذن، على وجه الدقة، من العسير التوفيق بين العمل والأمر الخيالى المحض. وأجد اعترافًا مؤثرًا بذلك لدى سيريالى من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه[١] يمهد للاعتقاد فى صدقه اعتقادًا كاملا.

«يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيدًا بين من لا يسترضون فى يسر) بأنه فجوة بين شعورى بالتمرد، وحقيقة حياتى، ثم مجالات الحرب الشعرية التى أباشرها، والتى يعاوننى على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقائى. وبالرغم منهم، وبالرغم منى، قلما أعرف كيف أعيش».

«وللجوء إلى الأمر الخيالى لنقد الحالة الاجتماعية، والاحتجاج، وتعجل التاريخ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التى تصلنا ـ فى وقت معًا ـ بالحقيقة وبالآخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده». (إيف بونفوا، فى مقاله: الجود فى الحياة، فى السيريالية عام ١٩٤٧ ـ ص٦٨).

ولكن فيما بين الحربين، كانت السيريالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جدًا. وقد هاجمت شيئًا آخر بما كتبته سابقًا: فحين كان السيرياليون يوقعون بيانات سياسية، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جماعتهم، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعى ويدخلون فى الحزب الشيوعى، ويخرجون منه فى ضجيج، ويتقربون من «تروتزكى» ويهتمون بتحديد

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bonnefoy ومعناه حسن النية.

وضعهم تجاه روسيا السوفيتية، كان عسيرًا على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراء. وقد يجاب عن هذا بأن الإنسان وحده، وأنه لا يقسم إلى سياسي وشاعر. وأظل موافقًا على هذا القول، بل أضيف إليه أني أجد من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجًا من منتجات الآلية، في حين يجعلون من السياسة مجهود فكر واع. على أن هذا القول - بعد - حقيقة مبتذلة، صحيحة وزائفة معا، ككل الحقائق والابتذالات؛ لأنه إذا كان الإنسان هو هو، وإذا كان له طابعه - أينما يوجد - من ناحية من نواحي صفاته، فلا يدل هذا أبدًا على أن نواحي نشاطه واحدة. وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر، فلا يصح أن نستنتج من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة. كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى. على أنه هل يفكر امرؤ أنه يتملق السيرياليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراء ؟ وعلى الرغم من ذلك، من الجائز لكاتب - يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله - أن يبين، في نظرية له، اتفاق أهداف شعره وعمله. ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثرًا. ويوجد نثر سيريالي، وهو وحده الذي درسته في الصفحات التي يرمونها بالإثم. غير أن السيريالية لا يمكن فهمها؛ فهي مثل «بروتيه»[1]: تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة، وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصيح أنها شعر خالص وأن الآخرين يغتالونها، وإنهم لا يفهمون شيئًا في الشعر. وهذا ما تدل عليه هذه الأقصوصة التي يعرفها كل الناس، ولكنها غنية الدلالة. كتب «أراجون» قصيدة اتضح أنها حرضت على جريمة اغتيال، وبدأ البحث عن الآثم، وآنذاك أكدت الجماعة السيريالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر: فإن ما ينتج عن «الآلية» لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة. وعلى الرغم من ذلك كان واضحًا لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة «أراجون» كانت من نوع آخر مختلف عن «الآلية» كل الاختلاف، وإذا رجل ينتفض غضبًا معلنًا في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني، وإذا الجاني ينزعج،

(١) Protée، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية، ابن نيبتون، ورث عن أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع، ولذا كان كثيرًا ما يسأل عما سيقع، ولكي يهرب ممن يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد.

وفجأة لا يجد شيئًا أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه، ويدهش من أن يلام على أحلام. وهذا هو الذى قد حدث. حاولت القيام ببحث فى النقد لواقع الحقيقة «السيريالية» فى إجمالها بوصفها التزامًا فى العالم، فى حدود ما حاول السيرياليون توضيح دلالتها فى النثر. ويجيبوننى أنى أسب الشعراء، وأجحد قيمة ما أضافوه من «حصيلة» إلى الحياة الباطنة. ولكنهم فى عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة، فقد كانوا يريدون أن يفجروها، وأن يحطموا الحواجز بين الذاتى والموضوعى، وأن يصنعوا «الثورة» بجانب طبقات العمال.

ولنختتم قولنا بأن السيريالية تدخل فى فترة انطواء، وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعى. وتريد أن تنقض حجرًا بنيان العقيدة الكاثوليكية كما سنها القديس «توما». حسن جدًا. ولكنى أسأل: أى جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى: فى أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدنية الغربية ؟ لقد قالت السيريالية، وكررت قولها، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة فى العمال، وإنهم ليسوا ـ بعد ـ فى مستوى التأثر بها. والوقائع تصوِّبها. فكم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧؟ وعلى نقيض ذلك، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبيًا، هو أن يدمروا فى عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التى مازالت فيها. وهذا ما أردت أن أقيم الدليل عليه.

[٧] التى تكوّن خصائصها ـ على الأخص ـ منذ مائة سنة، بسبب سوء التفاهم الذى يفصلهم عن الجمهور ويكرههم على أن يبتوا، هم أنفسهم، فى سمات موهبتهم.

[٨] أكد «بريفو»، أكثر من مرة، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية، ولكنها الأبيقورية[١] التى راجعها وأصلحها «ألان فورنييه».

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية، فى اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب الملذات والراحة والحياة البهيجة، مع ما يتبع ذلك من اللطف والافتنان فى اختيار أنواع المتعة. وهذا المعنى نسبته إلى «أبيقور» خطأ فى واقع الأمر، لأن أبيقور كان يدعو فى الحقيقة إلى الجد والقناعة والصرامة، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين.

[٩] إذا لم أتحدث سابقًا عن «مالرو» ولا عن «سانت إكزوبرى»، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا. وقد كتبوا قبلنا، ولعلهم أكبر قليلا فى السن ولكن، حين احتجنا ـ لكى نكتشف أنفسنا ـ إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل فى الاعتراف ـ منذ كتابه الأول ـ بأنا كنا فى حرب، كما كان له نفس الفضل فى خلق آداب حرب. فى حين كان السيرياليون، وحتى «دربو» يكرسون جهدهم فى أدب سلم؛ وأما الثانى [سانت إكزوبرى] فإنه عارض الذاتية وهدوء التأمل السلبى لدى أسلافنا، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة. وسأشرح، فيما بعد، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يحل محل أدب الاستهلاك. وسيرى القارئ ـ فى نهاية هذا الفصل ـ أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هى الحرب والبناء، والبطولة، والخلق «والعمل» والتملك والوجود. وحين أقول: «نحن» : أعتقد «نتيجة لذلك، أنه يمكننى أيضًا أن أقول إنى أتحدث عنهما[١].

[١٠) ماذا يفعل «كامو» و«مالرو» و«كوستلر» و«روسيه»[٢] سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فالمخلوقات التى يصورونها فى أدبهم إما فى قمة السلطة وإما فى السجن الانفرادى [الزنزانات] فى عشية الغد الذى سيلقون فيه حتفهم.

وأحداث الحياة المألوفة هى التعذيب وارتكاب القتل، وحروب، وانقلاب حكومات، وعمل ثورى، وإلقاء قذائف، ومذابح.

[١١] مفهوم طبعًا أن بعض الضمائر أغنى من بعضها الآخر، وأقوى عيانًا، وأشد تسلحًا بالنسبة للتحليل أو التركيب، بل إن لبعضها قوة التنبؤ، وبعضها فى خير وضع للكشف عن عقبى الأمر سلفًا، إما لأن فى يديها بعض أوراق اللعب، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع. ولكن هذه الفروق لاحقة، ويظل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخمينًا.

وبالنسبة لنا أيضًا، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات، ولكن مصدر

(١) أى عن «سانت إكزوبرى» و«مالرو».

(٢) David Rousset كاتب فرنسى معاصر، يعنى فى قصصه بتصوير المقومات الأساسية للمجتمع الحديث، فى ظواهره الجديدة المحددة، وفى مأساته التى يعيشها الإنسان الحديث فى فترة الحرب الماضية، ومن كتبه: «عالم المعسكرات» و«أيام موتنا».

تعاليها أنها تتجاوز هذه الذاتيات، لأنها تمتد خلالها، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية. وهكذا تكون مسألتنا الفنية هى العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعى يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة. وفوق ذلك، بتخلينا عن تخيل راوية يعرف كل شيء، تحملنا التبعة فى وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها؛ ويراد بذلك إدخال هذا القارئ فى أنواع الوعى كما يدخل فى طاحونة، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع. وهكذا تعلمنا من «جيمس جويس» البحث عن نوع ثان من الواقعية: هو الواقعية الخام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة، مما يجرنا إلى إقرار واقعية ثالثة هى الواقعية الزمنية، فإذا نحن غمرنا القارئ، دون وساطة، فى نوع من الشعور، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتحليق فوق هذا الشعور؛ آنذاك لابد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده. فإذا جمعت ستة أشهر فى صحيفة، فإن القارئ يثب خارج كتابى. وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا، وربما تكون هى على الأخص غير قابلة للحل، لأنه ليس ممكنًا ولا مرجوًا تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد. وحتى لو سلمنا بذلك، تبقى مسألة أخرى، هى أن إيثار تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلا من ساعة واحدة، أو بساعة بدلا من دقيقة، يستلزم تدخل المؤلف، كما يستلزم اختيارًا متعاليًا. وآنذاك، تجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة، هى تأليف مظاهر خادعة، وهى الكذب فنيا كى يكون المرء به صادقًا، كما هو شأن الفن دائمًا.

[١٢] من وجهة النظر هذه، تكون الموضوعية المطلقة ـ أى الحكاية بضمير الغائب التى تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم، بدون شرح، وبدون جولات فى حياتهم الباطنة، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخى الدقيق للأحداث ـ مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة. ويقينًا، يمكن أن يزعم المرء ـ منطقيًا ـ أن ثم، على الأقل، وعيًا شاهدًا، هو وعى القارئ. ولكن فى الحقيقة، ينسى القارئ رؤية نفسه حينما يرى، وتحتفظ القصة ـ بالنسبة له ـ ببراءة كبراءة غابة عذراء، تنبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار.

[١٣] تساءلت أحيانًا: لماذا كان الألمان يبقون علينا، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء «لجنة الكتاب الوطنية». وقد كنا، بالنسبة لهم أيضًا، محض مستهلكين. ولكن هذا التقدم فى معاملتنا معكوس القصد هنا: فانتشار صحفنا كان محدودًا جدًا؛ فلو أنهم قبضوا على «إلوار»[1] أو على «موریاك»، لكان ذلك أكثر شؤمًا على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركهما يهمسان بالحرية. وربما كان فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة، لأنهم كانوا يضيقون ذرعًا بما يأتى هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسلبيتنا المجردة. ولا شك أنهم قبضوا على «جاك ديكور» وأعدموه رميًا بالرصاص، ولكنه لم يكن - بعد - معروفًا فى تلك الفترة.

[١٤] انظر، على الأخص قصة: «أرض الرجال».

[١٥] مثل «همنجواى»، مثلا فى قصته: «لمن تدق الأجراس؟»[2].

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ. فقد تحسن موقف الكاتب بعامة. ولكن هذا التحسن، على الأخص، وكما سنرى، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذياع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضى، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش فى الضيق. يقول «جوليان بلان» (مقالة عنوانها: شكاية كاتب، فى جريدة الكفاح Combat، فى ١٩٤٧/٤/٢٧) «من أندر النادر أن أجد قهوة أشربها، أو أن أجد من لفائف الدخان ما يكفينى. وغدًا لن أضع زبدًا على ما آكل من خبز، والفوسفور الذى يعوزنى يتكلف نفقات باهظة عند الصيدليين.... منذ عام ١٩٤٣، أجريت لى خمس عمليات خطيرة. وستجرى لى عملية سادسة أخطر منها فى هذه الأيام. ولأنى كاتب، لست ممن يحوزون امتيازات الضمان الاجتماعى. ولى امرأة وطفل... ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا لتطلب منى ضرائب فادحة على حقوقى التافهة فى التأليف... وعلى أن

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ - ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم، بدأ سيرياليًا، ثم انفصل عن هذه الجماعة، وله دواوين شعر كثيرة، منها: «الواجب والقلق» (١٩١٧) و«عاصمة الألم» (١٩٢٦) و«الحقيقة المباشرة» (١٩٣٢) و«الأيدى الحرة» (١٩٣٧).

(٢) هى قصة الكاتب «إرنست همنجواى» والقصة مترجمة إلى العربية.

أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى... وأين «جمعية رجال الأدب» و«صندوق إدخار الآداب»؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى، أما الثانى فقد أهدى إلى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك... لنمر بذلك عابرين».

[١٧] ولكن باستثناء «الكتاب» الكاثوليكيين طبعًا. أما المزعومون كتابًا شيوعيين فسأتحدث عنهم فيما بعد.

[١٨] لا أجد صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق «الوجودى»، حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية. وعندهم أن الوجودية ـ تشف فى شكلها الحاضر ـ عن تحلل البرجوازية، وأصلها برجوازى. ولكن إذا استطاع هذا التحليل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازى، أو على أنهما من التصورات للموقف.

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف. فهو أقل استحقاقًا للريبة، لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها.

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتبًا واحدًا ذا وجهة صحيحة، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشطآن.

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة «هوجو»؛ وفى فترة أحدث، نشروا أعمال «جيونو»[1] الأدبية فى بعض القرى.

[٢٢] أستثنى محاولة «بريفو» ومعاصريه المخففة. وقد تحدثت عنها سابقًا.

[٢٣] هذا التناقض موجود فى كل مكان، وبخاصة فى الصداقة الشيوعية. فقد كان «نيزان» له كثير من الأصدقاء، فأين هم؟ إن الذين أحس نحوهم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعى، وهم الذين يشتدون فى الحملة عليه. وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب. ذلك أن جماعة «ستالين»، بما لها من

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمسرح الفرنسيين المعاصرين، ولد عام ١٨٩٥ وفى بعض قصصه وصف لحياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة، وفى بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها، وبخاصة أيام الحرب. ومن قصصه: «الرابية» (١٩٢٩) و«القطيع الكبير» فى حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨، صدرت عام ١٩٣١ ـ و«جندى المدفعية فوق السطح» فى حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ ـ ومسرحيته الرعوية: «تأثر الحب» (١٩٣١) أى الزارع.

سلطة الحرمان، لاتزال تتدخل فى الحب والصداقة، فى حين هما من علاقات شخص بشخص.

[٢٤] وفكرة الحرية: إن أصناف النقد المذهلة التى يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئًا. أهذا خطؤهم؟ هذا هو «حزب الحرية الجمهورى»، ضد الديمقراطية، وضد الاشتراكية، يجند فى أعضائه قدماء الفاشيين وقدماء الغلاة فى التعاون مع العدو، وقدماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكى الفرنسى؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه «حزب الحرية الجمهورى». فإذا كنت ضده فأنت إذن ضد الحرية. ولكن الشيوعيين أيضًا يصرحون بأنهم فى جانب الحرية، ولكنها الحرية كما هى عند «هيجل» أى افتراض الضرورة؛ وكذلك السيرياليون الذين هم جبريون. قال لى يومًا شاب عديم الفطنة: بعد مسرحيتك: («الذباب» التى تحدثت فيها حديثًا لا عيب فيه عن حرية «أورسطس»، خنت ـ أنت ـ نفسك وخنتنا بكتابك «الوجود والعدم» كما خنتنا بإخفاقك فى تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية). قد فهمت ما أراد أن يقول: ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره. فهى تحرير، وهذا ما أريد، ولكنها تحرير لأجل الاستعباد كل الاستعباد أيضا. على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرون الأمريكيون من دافعوا عن الرق باسم الحرية: فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشترى شخصًا أسود، أليس هو حرًا ؟ وبعد أن يشتريه، أليس حرا فى استخدامه؟ والحجة باقية، ففى عام ١٩٤٧، يرفض مالك حوض للسباحة قبول دخول قائد يهودى، وبطل من أبطال الحرب. ويكتب القائد فى الصحف يشكو. وتنشر الصحف احتجاجه، ثم تعقب عليه «عجيبة بلاد أمريكا. فصاحب الحوض كان حرًا فى رفض دخول يهودى فيه. ولكن اليهودى، وهو من مواطنى الولايات المتحدة، كان حرًا فى احتجاجه فى الصحف. والصحف الحرة، كما هو معلوم ، تذكر ـ دون تحيز ـ وجهتى النظر. وبعد؛ فكل الأمريكيين أحرار». والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة «الحرية» مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف ـ ومائة غيرها ـ دون اعتقاد بوجوب الإخبار سلفًا بالمعنى الذى يضفونه عليها فى كل حالة.

[٢٥] لأنها ـ شأنها شأن الروح ـ من نوع ما سميته فى مكان آخر: «الكلية المسلوبة الكلية» (الكلية المجزأة).

[٢٦] يبدو لى أن قصة «الطاعون»[1] التى ظهرت حديثًا لألبير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التى تذيب ـ فى الوحدة العضوية لأسطورة واحدة ـ كثيرًا من الموضوعات النقدية والبناءة.

(١) La Peste قصة ألبير كامو (١٩١٣ ـ ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧، وهى فى ظاهرها السطحى وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون، ووراء هذا الظاهر معان عميقة، فيمكن أن تكون تصويرًا لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم، وأعمق من هذا أن تكون رمزًا لموقف الإنسان فى المجتمعات الحديثة، وهذا الموقف بدوره متعدد المعانى. وقد حولها مؤلفها إلى مسرحية بعنوان: «حالة الحصار»، صدرت عام ١٩٤٨.

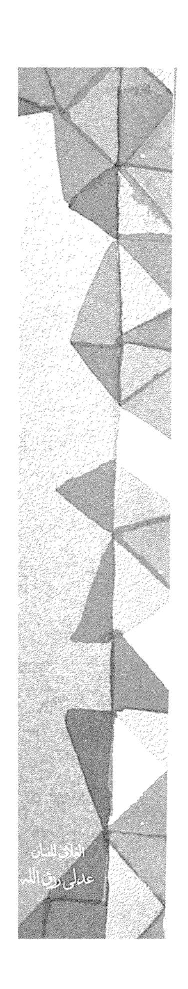
فهرس الكتاب

٢٠٠٥/١١٩٨٧
I.S.B.N 997 - 01 - 9727 - 0

طبعة خاصة تصدرها
دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع
ضمن مشروع مكتبة الأسرة



الإدارة العامة: 21 ش أحمد عرابي - المهندسين ص.ب: 21 إمبابة ت: 3466434 - 3472864 فاكس: 02-3462576
المركز الرئيسي: 80 المنطقة الصناعية الرابعة - مدينة 6 أكتوبر ت: 8330287 - 8330289 - فاكس: 02/8330296
مركز التوزيع: 18 ش كامل صدقي - الفجالة - القاهرة - ت: 5898085 - 5909827 - 5908895 - فاكس: 02-5903395
فرع الإسكندرية: 408 طريق الحرية (رشدي) ت: 03-5462090 www.nahdetmisr.com
فرع المنصورة: 47 ش عبد السلام عارف ت: 050-2259675 publishing@nahdetmisr.com


الملاك للفنان
عدلى رزق الله



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلُم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك



الثمن ٢٠٠ قرشا